

Les adaptations théâtrales des romans de Dickens en Angleterre (1837-1870)

THÈSE

POUR LE DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ

PRÉSENTÉE

A LA FACULTÉ DES LETTRES
DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

PAR

Frank Hugh RAND

B. A., Queen's University, Kingston, Ontario.
M. A., McGill University, Montréal.

PARIS
LIBRAIRIE LIPSCHUTZ
4, PLACE DE L'ODÉON

1939

Les adaptations théâtrales
des romans de Dickens en Angleterre
(1837-1870)



Digitized by the Internet Archive
in 2026

Les adaptations théâtrales des romans de Dickens en Angleterre (1837-1870)

THÈSE

POUR LE DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ

PRÉSENTÉE

A LA FACULTÉ DES LETTRES
DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

PAR

Frank Hugh RAND

B. A., Queen's University, Kingston, Ontario.
M. A., McGill University, Montréal.

PARIS
LIBRAIRIE LIPSCHUTZ
4, PLACE DE L'ODÉON

1939



A la Mémoire de ma Mère

AVANT-PROPOS

Cet ouvrage est essentiellement une étude du théâtre anglais au dix-neuvième siècle, et non de Dickens. Il s'agit, comme l'indique le titre, d'un genre dramatique : l'adaptation scénique, dont l'étendue se restreint ici à la vie et aux œuvres du romancier. Il faut cependant reconnaître que l'intérêt de cette étude repose en partie sur la réputation mondiale de celui qui l'inspire, car cette popularité était, bien entendu, indispensable à la production abondante de ses œuvres au théâtre. L'importance du théâtre dans la formation du génie de Dickens exige qu'on se préoccupe, en temps voulu, des rapports, directs ou indirects, existant entre lui et les adaptateurs. Ces rapports s'étendent à presque tous ses écrits. Il y a donc là un aspect de sa personnalité qu'on aurait tort de négliger. Ceci est au récit ce que le mortier est à la brique, et nous avons donc essayé de rendre justice à cet aspect, sans discuter à fond les réactions souvent véhémentes de Dickens en face de ses adaptateurs. Néanmoins, nous avons jugé bon de consacrer la majeure partie de notre travail à des considérations susceptibles d'élargir quelque peu les connaissances sur le théâtre.

Mais si cette étude n'est pas essentiellement consacrée à l'immortel « Boz », peut-être, dira-t-on, l'examen d'un genre aussi peu original que l'adaptation

théâtrale, véritable gageure, comme nous le verrons, offre peu d'intérêt. Et cela pour une époque dont les meilleures pièces sont de nos jours peu estimées. Il existe plusieurs considérations capables de réfuter ce raisonnement. Tout d'abord, on a sans doute écrit plus de critiques sur Dickens depuis sa mort que sur l'ensemble de la production dramatique de cette période. En admettant que le talent d'un si grand auteur soit digne de recherches minutieuses, aucune contribution littéraire ayant trait à cette époque, qui a donné à l'Angleterre nombreux grands poètes et romanciers, ne semble sans valeur. Outre la lumière qu'une étude sur le théâtre du dix-neuvième siècle jette sur ces écrivains et sur leur public — et les pages suivantes contribuent modestement à cette tâche — c'est ici, au point de vue dramatique, une époque significative. Elle relie le nouveau théâtre à l'ancien, Sheridan à Robertson. Pour comprendre le théâtre moderne d'une façon intelligente, il faut connaître ce qui l'a précédé.

Or, l'étude de ces origines a été visiblement délaissée. Ce n'est que grâce à l'ouvrage du Professeur Allardyce Nicoll, *A History of Early Nineteenth Century Drama 1800-50* (1930), dont le premier volume est un résumé de l'activité théâtrale, le second une bibliographie de pièces remarquablement riche, que la voie a été ouverte à une série d'ouvrages apparentés. Toutefois, bien des obstacles s'élèvent devant les recherches. La plupart des pièces n'ayant pas été imprimées, beaucoup sont perdues à jamais. Les comptes-rendus d'une presse éphémère étaient si fragmentaires que, même pour l'année 1866, le *Journal of a London Playgoer* (Henry Morley) ressort tel le seul témoin attentif et constant. Les livres de

portée théâtrale sont trop souvent rédigés par des acteurs, prédisposés à parler de leurs exploits scéniques, au détriment d'une chronique théâtrale de valeur. A cause de multiples contradictions, la vérification des détails scéniques exige une documentation des plus consciencieuses, ce qui est parfois impossible. La bibliographie qui suit notre ouvrage et qui en est la base reste néanmoins beaucoup plus précise et complète que celles qui l'ont précédée.

Il y a un charme particulier à explorer ce passé théâtral qui rachète les lacunes de la documentation. Il est à la fois très proche et très lointain. Des échos s'en font entendre dans le cinéma (intrigue mécanique et outrée, musique d'accompagnement mélodramatique), et il y a seulement quelques années que le dernier des théâtres de la banlieue londonienne, le « Theatre Royal », Stratford, a cessé de jouer les anciens « thrillers » et a fermé ses portes. D'autre part, ce passé était « l'âge d'or » du théâtre en tant que véritable divertissement du peuple, et qui en oserait prédire le retour ? En considérant les manifestations de cette institution sociale, il ne faut donc pas juger son importance sur un simple examen de textes.

Le théâtre en prose était tombé dans l'esclavage au début de dix-neuvième siècle. Ses maîtres étaient la production française, la vedette, et, avec des réserves, le roman. Mais c'était une servitude renfermant un germe de liberté; les conditions qui firent du théâtre ce qu'il devint étaient dues à la docilité du dramaturge, ce à quoi le temps et la vigueur du théâtre vinrent remédier. A défaut d'œuvres géniales, il y avait une production intense, à défaut d'écoles,

il y avait des tendances dont l'examen scrupuleux permet de montrer l'injustice de certaines généralisations, auxquelles nous avons tenté, en ce qui concerne Dickens, de répondre dans la dernière partie de notre travail.

Glissons un mot rapide sur la technique de l'adaptation. Ce genre existe toujours, et l'adresse avec laquelle les pièces sont souvent réalisées peut bien être redevable au procédé par tâtonnements appliqué aux romans de Dickens. L'adaptation est à la fois un point de repère vers la bonne dramaturgie et une indication de la distance séparant le roman du théâtre.

Mon travail terminé, je suis très heureux d'exprimer ma gratitude à mon directeur d'études, M. Floris Delattre, pour ses conseils bienveillants. Je remercie également Mr. Allardyce Nicoll, pour l'intérêt qu'il a porté à un sujet de thèse par lui proposé, et tous ceux qui ont facilité mes recherches, en particulier Mrs. Lillian Hall et Miss Cattell, de la Widener Library, Harvard University.

Paris, mars 1939.

INTRODUCTION

A l'époque où le jeune Dickens connaissait à Londres son premier succès avec son roman, les *Pickwick Papers*, paru en livraisons mensuelles à partir du 31 mars 1836, on annonçait à Londres la représentation de deux pièces qui devaient faire époque et désormais lier Dickens à l'histoire dramatique de son temps. La première, sa propre œuvre, était une « burletta » comique (un vaudeville) intitulée *The Strange Gentleman*, représentée au St. James Theatre, dès le 29 septembre 1836. La seconde, *The Pickwick Club*, tribut payé à sa grandissante popularité, était également une burletta; adaptée par Edward Stirling, elle fut jouée le 27 mars 1837 au Théâtre « City of London ». Les deux pièces passèrent presque inaperçues, et elles ne se distinguent guère par leur qualité de tout ce qu'on jouait alors à Londres. Elles ont pourtant une certaine valeur historique due, pourrait-on dire, à leur médiocrité même. Car si le vaudeville de Dickens avait obtenu quelque succès, son auteur s'en serait peut-être tenu au théâtre, et sa carrière d'écrivain aurait été tout autre. Mais il délaissa bientôt le genre dramatique, et d'autres portèrent ses romans à la scène. Débarrassés de la concurrence de Dickens,

un grand nombre d'écrivailleurs se précipitèrent sur ses romans pour les imiter, les copier, leur emprunter des situations, des personnages, et fournir ainsi un amoncellement d'adaptations sans pareil dans l'histoire de ce genre.

On peut cependant se demander pourquoi Dickens n'exerça pas une surveillance plus étroite sur les innombrables pièces tirées de ses romans par d'autres que lui. Il n'était pourtant pas indifférent au sort de ses œuvres. Il aimait le théâtre, savait jouer, pouvait être metteur en scène, spectateur et critique. Pour comprendre son attitude, il faut jeter un coup d'œil sur les conditions du théâtre contemporain. Cette étude préliminaire servira donc de « toile de fond » à l'analyse détaillée des premières adaptations tirées de Dickens.

Jusqu'au milieu du dix-neuvième siècle, le théâtre anglais présente un spectacle peu édifiant. Le cynisme des premières décades se réfléchit tant derrière la rampe, où des tableaux risqués étaient considérés avec complaisance, que dans la salle, devenue un lieu de rendez-vous notoire. L'esprit puritain, de tout temps puissamment influent sur le caractère britannique, réagissait fortement contre des spectacles qu'il désapprouvait par instinct. Le développement du matérialisme encouragea les tentatives pseudo-théâtrales qui assouvissaient le désir de sensation et d'« excitement ». Des spectacles d'animaux faisaient concurrence aux acteurs, et quelque nouveauté s'imposait, quelle qu'en fût la forme : la boxe, les acrobates, tout

ce qui satisfait à l'admiration peu raffinée pour les prouesses physiques ou l'ingéniosité scénique. Aussi « l'aquadrane » du théâtre de Sadler's Wells était-il populaire, grâce à ses vaisseaux authentiques engagés dans des combats, et flottant sur de l'eau réelle.

Le ton moral plus sévère de l'époque victorienne réussit à améliorer l'atmosphère générale du théâtre, mais il ne fit pas longtemps preuve d'un discernement propre à encourager le théâtre littéraire. La sensiblerie et le pathétique facile prospéraient à côté des formes plus robustes des mélodrames. Chacun de ces derniers avait son propre habitat. Ainsi le Victoria Theatre se spécialisait dans des exploits de criminels notoires, à faire figer le sang. Au Surrey, après le grand succès de *Black-Eyed Susan* (Douglas Jerrold, 1829), c'était le drame nautique, avec un brave matelot comme héros. Il n'est pas étonnant que le drame poétique devint presque synonyme de « théâtre dans un fauteuil », voué à un état d'oubli. Mais cette décadence n'est pas entièrement due aux défauts de la scène. En tant que dramaturges, presque tous les poètes de premier ordre échouèrent, non seulement de l'avis des contemporains, mais du nôtre. Parmi Byron, Wordsworth, Coleridge, Swinburne, et Shelley, par exemple, seul ce dernier écrivit une tragédie, *The Cenci*, dont le dialogue différencie les personnages au lieu de réfléchir les pensées et les méditations de l'auteur.

A cette époque, le grand acteur dominait ses collègues moins importants. Ceux-ci, laissés à leur pro-

pre initiative, tendaient à imiter servilement la vedette, et en conséquence un bon ensemble faisait défaut. La direction laissait souvent beaucoup à désirer. Elle se composait trop fréquemment de gens qui, habitués aux entreprises commerciales, étaient peu désignés à encourager le théâtre littéraire. Une autre cause de ce déclin venait des vastes proportions des salles de spectacle. Pour atteindre la majorité des spectateurs placés à une grande distance de la scène on devait exagérer les effets, viser au pathétique plutôt qu'à une interprétation nuancée. Des gestes désordonnés, des accents forcés, des contrastes brusques et soudains répondaient à la préférence pour les pièces à grand spectacle dont il a déjà été fait mention. Aussi dans ce genre de divertissement, l'élément humain était-il assujéti à des effets superficiels de mise en scène. Même les costumes étaient en harmonie avec ce désir de viser à la crudité; on y constate également une indifférence quant à l'exactitude historique, surtout pour Shakespeare.

Hors de Londres, les choses n'avaient pas meilleure tournure. La province ne pouvant avoir des troupes attitrées, le système des tournées régnait. Certaines villes, notamment Norwich, York, Exeter, Bristol, et Bath, formaient les centres de compagnies régionales. Les futures vedettes de Londres y apprenaient leur métier, mais les va-et-vient fatigants et continuels n'étaient pas propres à relever le niveau de l'interprétation.

Avant 1843 — alors que la première livrai-

son des *Pickwick Papers* est du premier avril 1836 — les patentes délivrées aux théâtres Drury Lane et Covent Garden par le décret de 1737 accordaient à ces demeures de la comédie et de la tragédie des privilèges particuliers. En théorie, ils avaient seuls le droit de donner des représentations scéniques au public, à l'exception du Haymarket Theatre, qui jouissait aussi de certains privilèges plus limités. La valeur de ces avantages allait cependant diminuant. D'autres théâtres s'étaient établis et avaient été autorisées à ouvrir leurs portes (pendant l'été seulement), le Lord Chambellan, grand prêtre de la scène, leur ayant accordé un répertoire restreint. Ces « minor theatres » (théâtres secondaires) avaient uniquement le droit de monter des pièces où la musique jouait un rôle essentiel : mélodrames, « burlesques », opéras bouffes, etc. Mais, avec le temps, on avait introduit dans le répertoire du dialogue pur et simple, parlé et non chanté, et au besoin la musique finit par en disparaître presque complètement. Quelques chansons, souvent fort incongrues, un piano d'accompagnement, voilà tout ce qui permettait de rester dans le cadre des règles du Lord Chambellan. Il faut reconnaître cependant que la musique qui accompagnait le dialogue ou qui mettait l'action en relief avait du reste une réelle importance, selon la tradition du mélodrame. Elle rythmait les mouvements de l'émotion du public, tout en dissimulant les invraisemblances de l'intrigue. La survivance de la musique d'accompagnement s'explique autant par les goûts populaires que par les règlements administratifs.

De toutes les formes dramatiques de l'époque, le mélodrame caractérise le mieux le goût du public. C'est un spectacle de violence et de sensations vives, mais le public se soucie peu que les personnages soient simplement des marionnettes conventionnelles jouant avec passion les éternels rôles traditionnels : traître, amant, héroïne, niais. Dans un genre moins sérieux, le peuple aimait les « burlesques », sortes de parodies naïves des sujets classiques, pleines d'expressions bouffonnes et de calembours. Le burlesque ne cherchait qu'à exploiter le goût du public pour le ridicule, sans aucun esprit critique; on s'y livrait à des exagérations inouïes. Toutefois, beaucoup d'autres genres florissaient; la terminologie en est compliquée et mal définie. Allardyce Nicoll, dans son *Nineteenth Century Drama*, range sous le qualificatif de « comique » des types de drame, divertissement, intermède, opéra, pantomime, « romance », esquisse et spectacle. Il énumère jusqu'à 66 qualificatifs pour distinguer les « genres » des pièces de cette époque¹.

Les représentations étaient d'une longueur interminable; elles duraient souvent plus de cinq heures. Le programme offrait trois pièces aux spectateurs : à savoir « burletta », mélodrame et farce. Comme on ne jouait en général les pièces qu'un nombre de fois très limité, les directeurs avaient besoin d'une quantité énorme de textes dramatiques. De plus, malgré la modicité du prix d'entrée, les frais de production

(1) *Handlist of Plays*; vol. 2 de son inappréciable travail, auquel le présent chapitre doit beaucoup.

allaient augmentant, en raison des progrès techniques, permettant des spectacles luxueux. Aussi, l'écrivassier chargé de la rédaction des textes, se voyait-il obligé, moyennant un salaire dérisoire, de se plier à la fantaisie du directeur, qui était souvent l'acteur principal. Pour vivre, l'auteur devait souvent remplir un rôle « d'utilité » dans la pièce. Nicholas Nickleby, n'avait-il pas débuté comme acteur, et n'était-il pas devenu auteur un peu par hasard ? Pour complaire au directeur, un bon auteur savait créer pour lui des rôles flatteurs et adapter ses autres personnages au caractère des acteurs ; les mérites littéraires n'entraient en jeu qu'après. Un journal de l'époque donne de l'auteur dramatique la définition suivante : « Titre qui donne droit à n'importe quel écrivain sans le sou et sans culture de faire suivre son nom du mot 'esquire'. Personne qui peut écrire sans avoir appris à lire. Ouvrier mal payé quand il sait son métier et bien payé s'il a de la chance. Espèce humaine à peu près disparue ; les seuls spécimens survivants sont du type Fitzbawl [Fitzball] et Mountcrieff [Moncrieff] » ². Ce dernier sera un adaptateur habituel de Dickens.

Il n'est pas étonnant que Dickens qui, avant la première livraison des *Pickwick Papers*, avait fait représenter non seulement *The Strange Gentleman* mais aussi *The Village Coquettes* (6 décembre 1836) et *Is She His Wife, or Something Singular* (6 mars 1837) au St James' Theatre, ne se soit pas décidé à se consacrer au drame et à abandonner le roman. Bien qu'il

(2) *Actors by Daylight*, le 12 mai 1838.

eût reçu cent livres sterling pour la troisième pièce, une « burletta » en un acte, il se sentait capable de gagner beaucoup plus avec ses livres. Il avait une femme et une petite fille, il devenait célèbre, et il avait le sens des affaires. Nous pouvons donc penser que Dickens se rendit compte de l'infériorité de ses ouvrages dramatiques par rapport à ses romans. Ses drames ont peu de valeur; ils restent dans la ligne des pièces de cette époque, ils en ont tous les défauts : l'abus des coïncidences invraisemblables, l'intrigue mal bâtie, et surtout les longs et ennuyeux monologues d'exposition au début de chaque pièce. Dickens ne fut pas dès l'abord découragé par les critiques défavorables des journaux, mais plus il vit monter son étoile de romancier, moins il fut désireux de faire reprendre ses pièces. En 1843, il écrit à propos de *The Strange Gentleman* : « Je l'ai fait pour Hullah dans une sainte crise de bonne humeur; il a composé pour cette pièce une belle musique d'arrangement; je me suis borné à transcrire pour les acteurs du St James' Theatre ce que chacun désirait dire et faire et ce qu'il savait le mieux jouer. Je m'en suis bien repenti depuis ³ »

Ces paroles confirment ce que nous avons dit quant aux inconvénients du métier d'homme de théâtre, surtout pour un auteur aussi indépendant que Dickens. S'il avait voulu rendre aux auteurs dramatiques un peu d'autorité, Dickens aurait dû chercher à diminuer celle du directeur et des acteurs. Selon le

(3) J. B. VAN AMERONGEN, *The Actor in Dickens*, p. 129.

Theatrical Observer ⁴, Macready, directeur du Covent Garden Theatre, lui offrait vers le mois de novembre 1837 cinq cents livres sterling pour une comédie en cinq actes. Elle ne fut jamais écrite. Environ un an plus tard, Dickens s'explique assez clairement dans une lettre à Macready. « Si j'avais assez de temps, je continuerais à écrire farce sur farce et comédie sur comédie jusqu'au moment où j'aurais rédigé pour vous une pièce à succès ⁵ ». Le temps manquait — le temps qu'il passait à écrire, au jour le jour, ses romans d'aventures, mais il est dommage qu'il ne se soit pas efforcé de servir, par son autorité de romancier, le prestige d'un genre discrédité.

A mesure qu'il avançait dans sa carrière toujours plus brillante, Dickens trouva nombreux moyens de satisfaire autrement son amour du théâtre. Ses lettres abondent en critiques pénétrantes, surtout à l'égard des comédiens. En 1840, par exemple, il écrit au sujet de Henry Irving, débutant sur la scène : « Si ce jeune homme-là ne devient pas un jour un comédien célèbre, je ne sais rien de l'art ». Plus de trente ans après, Irving émerveilla Londres dans le rôle de Mathias (*The Bells*). Et Dickens ne cessa jamais de s'intéresser au théâtre.

Avec le concours de ses amis : hommes de lettres, artistes, etc., il fit jouer par des amateurs des comédies, en particulier *Every Man in His Humour*, de Ben Jonson, représentée à plusieurs reprises dès 1845.

(4) Le 15 novembre 1837.

(5) AMERONGEN, p. 132.

Le portrait de C. R. Leslie nous montre Dickens dans le rôle du capitaine Bobadil. Il se préoccupait des détails de la mise en scène et y appliquait un talent égal à celui qu'il manifestait sur la scène, si bien qu'un maître menuisier de théâtre lui dit un jour : « Ah, Monsieur, dans le métier on est unanime à penser que le public a bien perdu quand vous vous êtes mis à écrire des livres ».

PREMIERE PARTIE

LA CHRONOLOGIE
DES ADAPTATIONS

CHAPITRE PREMIER

DICKENS REVELE AU THEATRE : PICKWICK PAPERS

Nous avons déjà dit que les *Pickwick Papers* (traduits en français sous le titre *Les Aventures de M. Pickwick*) ont paru en livraisons mensuelles, dont la première est datée du 1^{er} avril 1836 et la dernière du 1^{er} novembre 1837. Cependant, dès avant la fin de mars 1837, alors que les deux tiers seulement de l'ouvrage se trouvaient imprimés, une adaptation théâtrale du roman était représentée. A cette époque, un adaptateur avait le droit légal de piller, totalement ou en partie, l'œuvre d'un autre écrivain; la pratique en était si courante — puisqu'elle s'étendit immédiatement aux œuvres non terminées de Dickens — qu'il n'est pas sans intérêt de comparer les premières adaptations au roman original, car, et cela va de soi, l'auteur de pareilles œuvres ne pouvait laisser son adaptation dans le même état d'inachèvement que le roman, et il se trouvait obligé d'inventer sa propre conclusion. Parfois même réussissait-il à anticiper sur le dénouement projeté par Dickens lui-même.

Jusqu'à présent, le premier portrait théâtral de M. Pickwick a été attribué à W. Lemon Rede, écri-

vain employé par F. Yates, le célèbre directeur de l'Adelphi Theatre. Aucun spécialiste de la question n'a encore contesté cette erreur, souvent répétée, que son vaudeville *The Peregrinations of Pickwick* fut représenté dès octobre 1836, alors qu'un tiers seulement du roman avait paru. Toutefois, une simple enquête nous apprend que les affiches de l'Adelphi ne mentionnent pas cette pièce au cours du mois indiqué. L'erreur semble provenir de l'« Avertissement » qui précède l'édition et qui fut écrit par l'auteur lui-même. « Il est peut-être nécessaire, dit-il, d'expliquer que cette pièce avait été composée primitivement en y incorporant l'épisode de *L'Etrange Client* sous une forme dramatique... En conséquence, le drame durerait une heure de plus qu'il ne convenait. Après la vingtième représentation, les scènes tragiques furent coupées et la pièce jouée sous forme de farce, telle nous la publions aujourd'hui. Avant de commencer mon adaptation, j'avais pressenti ce que je sais à présent : les *Papers* ne correspondent pas aux nécessités du drame. Cette version a été écrite alors que huit fascicules seulement des *Papers* avaient paru ». Or, le huitième fascicule des *Pickwick Papers*, comprenant l'histoire de *L'Etrange Client*, ne parut pas avant le 1^{er} novembre 1836; en outre Rede dit seulement qu'il écrivit la pièce à cette époque; il ne dit pas qu'elle fut immédiatement jouée. Il est d'ailleurs évident que Rede ne prit pas sa tâche très au sérieux, car il ne se donna même pas la peine de revoir la pièce plus tard pour la représentation qui eut lieu à

l'Adelphi le 3 avril 1837, une semaine après celle de la première adaptation jouée au City of London Theatre.

L'histoire de *L'Etrange Client*, l'un des nombreux épisodes que Dickens intercala dans les *Pickwick Papers*, est fort lugubre, aussi peu que possible propre à être « incorporée » aux aventures comiques du Pickwick Club. Brièvement résumée, la voici : Criblé de dettes, George Heyling a été emprisonné à Marshalsea. Il jure de tirer vengeance de son beau-père, qu'il rend responsable de son triste destin. Marian, sa femme et leur enfant meurent. Il est libéré et poursuit le vieillard, sur lequel il a pu se procurer des créances. Finalement, il lui annonce que c'est son tour de connaître la prison pour dettes, ce qui cause la mort du vieillard.

Pour voir quel parti Rede tira de ce thème mélodramatique, il faut consulter le manuscrit qui fut soumis au Lord Chambellan, suivant la règle. Il porte l'indication « Reçu le 31/3 », soit avant toute autre pièce tirée de Dickens. Toutefois, cela n'établit pas la priorité de Rede, car les manuscrits conservés sont en nombre relativement réduit, et celui de Sterling a disparu.

Le rideau se lève sur Clutchley — le nom est de l'invention de Rede — en train de contempler son or. Il refuse à Heyling la main de sa fille Marian. Snodgrass vient lui emprunter de l'argent au taux de 27 % afin de pouvoir accompagner le Pickwick Club à Rochester. Puis Jingle, partant aussi pour Roches-

ter, apparaît dans la scène du fiacre. Suit une chanson à boire, la première d'une série de chansons de vaudeville caractéristiques. Nous revenons ensuite à Marian, qui confie son amour à Norah. Elle est au désespoir, et bientôt, quittant la scène avec Heyling, elle prophétise : « Ma voie est tracée; elle mène au tombeau ». Rachel et Jingle font ensuite connaissance au bal de Rochester; ce dernier emprunte dix livres sterling et disparaît. Au second acte, on nous présente Sam Weller, puis la scène se transporte dans la prison de Marshalsea, où Marian refuse de se suicider avec Heyling. Elle quitte la scène, mais quelques instants après on la ramène, mourante. Nous voyons ensuite Pickwick et Snodgrass, qui chassent à la campagne. On découvre Marian, inanimée, à bord d'un navire, surveillée par deux personnages nommés Sandham et Henessy qui murmurent : « Le testament... » au moment où elle reprend connaissance. Elle s'échappe en les menaçant de pistolets. Puis vient la scène où Pickwick, (aidé par Sam), s'échappe de la fourrière.

Nous avons de la sorte atteint la fin du second acte, et si la pièce a paru jusqu'ici incroyablement absurde, ce qui suit est encore pire; cette partie du manuscrit est en outre écrite d'une autre main. Qu'il suffise de dire que les premières scènes du troisième acte ont pour prétexte l'introduction de Jim Crow, personnage de nègre qui était alors très populaire à Londres, grâce à une danse chantée, « Turn about, and wheel about, and jump, Jim Crow ». L'histoire

de *L'Etrange Client* se poursuit enfin dans la prison par une scène entre Clutchley et Heyling. Bien que ce dernier croie Marian morte (et non sans raison !) elle revient en scène et explique qu'elle a « ressuscité à bord d'un navire... Dans ma folie, je suis devenue mère... » On entend enfin le rire sépulchral de Heyling dans la coulisse. Rede n'essaye même pas de donner une conclusion à cette partie de l'intrigue; il termine sur une note gaie, avec la fête chez Wardle.

Notre première réaction, en lisant ce tissu d'absurdités, est de nous étonner qu'il ait jamais pu être représenté; on peut difficilement concevoir pièce plus mauvaise. Il y a là deux intrigues distinctes, opposées, et sans aucun rapport — l'une comique, à peine esquissée, l'autre mélodramatique, incohérente et invraisemblable. Elles alternent en quelque sorte automatiquement. Cependant, Rede dans sa préface n'indique pas la suite complète des remaniements, qui étaient inévitables. Une critique du 9 avril¹, soit une semaine après la première, nous apprend que le personnage de Jim Crow fut supprimé après une seule représentation et que « le dénouement change si essentiellement que nous demeurons dans une pénible incertitude sur le sort du misérable père, de sa charmante fille et de son fidèle amant ». L'intrigue tragique ne disparut donc pas immédiatement, mais elle ne figure pas dans une version révisée, en deux actes, reprise par la troupe de l'Adelphi jointe

(1) *News and Sunday Herald*.

aux comédiens du Théâtre du Surrey et montée sur cette dernière scène le 8 mai 1837. Chose étrange, la pièce imprimée conserve le personnage de Clutchley, l'avare, mais il n'apparaît que dans la toute première scène, dans le seul but de prêter de l'argent à Snodgrass. Cette pièce est naturellement beaucoup plus courte que le manuscrit, mais la farce du troisième acte est presque entièrement nouvelle. Jingle par exemple est traité avec bienveillance, Rede lui permettant de revenir fortune faite. Enfin, il est amusant de constater que, dans l'une des premières scènes, un changement a été opéré grâce à la simple substitution de Rachel à Norah.

Telles sont les circonstances confuses dans lesquelles la première adaptation conçue d'après une œuvre de Dickens vit le jour. Interprétée par un certain nombre des meilleurs acteurs du temps, c'est à leur talent qu'elle dû quelques succès. Cependant, dès le début, la presse protesta dans les termes suivants : « Les lecteurs de *Pickwick Papers* ont dû remarquer que cette œuvre ne possède aucune qualité dramatique ». Ce fut le prélude de critiques nombreuses dont nous aurons à examiner plus tard la valeur. L'affiche de l'Adelphi indique bien que « une grande partie du dialogue comique est extraite des *Papers*, par la permission expresse de l'auteur », et s'il est exact que Dickens ait autorisé *The Peregrinations of Pickwick*, la plus ridicule adaptation qui ait jamais été jouée, l'énergique protestation qu'il éleva par la

suite contre les autres versions est inexplicable. Toutefois, il est fort peu vraisemblable qu'il ait donné cette autorisation.

C'est à Edward Stirling qu'appartient la gloire contestable d'avoir lancé la vogue des adaptations de Dickens, son *Pickwick Club* ayant, comme nous l'avons dit, précédé d'une semaine l'authentique représentation de Rede². Jusqu'ici, la priorité de ce dernier avait été acceptée à tort et confirmée par Stirling lui-même qui, dans son livre de mémoires, *Old Drury Lane*, signale que sa pièce a été jouée pour la première fois le 27 avril 1837. Toutefois, les affiches indiquent que la pièce avait été choisie comme spectacle d'ouverture du City of London Theatre, le lundi de Pâques, 27 mars. Elle attira bien moins l'attention que *The Peregrinations of Pickwick*, car l'Adelphi était mieux placé et plus réputé. Mais Stirling, différant en cela de Rede, dont l'appréciation sur l'inadaptabilité des œuvres de Dickens paraît sincère, devait rester un des adaptateurs les plus réguliers.

L'intrigue de *The Pickwick Club* est beaucoup moins bizarre que les personnages. Les vingt-trois scènes des trois actes auxquels les théâtres de second ordre devaient se limiter nous mènent jusqu'aux incidents de l'Auberge du Cheval Blanc à Ipswich, tels qu'ils sont racontés dans le roman, avec un coup d'œil final sur le jardin et le hall de Dingley Dell, après le mariage d'Emily et de Snodgrass, pour lequel

(2) Cependant STIRLING joua le rôle de Henessy à l'Adelphi.

Stirling anticipe sur Dickens. L'adaptateur s'efforce de créer autant de personnages et d'incidents possible, si bien qu'il en résulte une action morcelée en innombrables entrées et sorties. Le ton général est nettement celui de la farce. Pickwick est presque négligé, mais les autres personnages comiques sont très exagérés et peints crûment. A la fin du premier acte, qui a amené le « Club » à Dingley Dell via Rochester, le rideau tombe sur la fuite de Jingle enlevant Rachel et poursuivi à coup de fusil par Wardle. Le personnage du Fat Boy (le gros garçon) est devenu un Gavroche très peu dickensien, Emily se transforme en commère au langage fort libre; c'est une jeune amazone hardie, prête à suivre sous un travesti son soupirant Snodgrass. Elle et Pickwick parlent comme Jingle, en courtes phrases elliptiques. Voici par exemple comment s'exprime Emily à l'Auberge du Cheval Blanc : « Salon particulier — apportez déjeuner et bouteille de vin — où en est l'élection — le *Times* d'aujourd'hui ». L'occasion se présente même d'admirer ce personnage trop complaisamment étalé par le théâtre populaire de l'époque, la servante irlandaise à l'accent de Dublin. Les déguisements se multiplient : voici à présent Emily en diseuse de bonne aventure, Jingle sous l'aspect d'un nommé Fitz-Marshall et — idée géniale de Stirling — sous les traits de Stiggins, que Sam, longtemps éloigné de Jingle pour les besoins de l'intrigue, finit par démasquer.

The Pickwick Club abonde en longs monologues et des chansons précèdent la plupart des scènes. Comme

ces chansons étaient composées pour obéir aux règles imposées par le Lord Chambellan, elles ont été par la suite généralement omises dans les éditions imprimées. Les unes sont des chansons d'actualité (*Jim Crow*), de patriotisme (*Hurrah for the Red, White, and Blue*), ou de tradition (*Fine Old English Gentleman*). Elles ne furent pas étrangères au succès ultérieur de la pièce, à laquelle elles assurèrent une plus longue carrière lorsqu'elle fut reprise au Sadler's Wells Theatre où, à partir du 7 août 1837, elle attira un public populaire. Pour ceux qui lisaient le roman, ce fut sans doute le grossissement scénique des personnages qui déplut, et non l'incohérence de l'intrigue.

Le 10 juillet 1837 une version nouvelle fut représentée au Strand Theatre avec beaucoup de succès. Le titre, *Sam Weller, or the Pickwickians*, indique quel était le personnage devenu le plus populaire. Seule la fin de la saison théâtrale interrompit le 12 octobre une série de 80 représentations de cette « comédie-bouffe ». Toutefois, dans l'intervalle, Moncrieff, l'auteur, avait suscité la colère des partisans de Dickens en ajoutant aux affiches de *Sam Weller*, du 10 juillet au 7 août, l'annonce complaisante dont nous citons ici une partie : « En essayant de tirer une pièce des célèbres *Pickwick Papers*, l'adaptateur espère que les libertés qu'il a dû prendre avec leur inimitable auteur ne seront pas estimées présomptueuses... Boz offre à l'adaptateur des avantages particuliers en même temps que des difficultés particulières : c'est un peintre en prose, avec tout le fini, la minutie et la vérité

réaliste de l'école flamande... plaçant devant nous avec toute leur vie... tous les personnages habituels, du plus grand jusqu'au plus petit... Le caractère décousu des aventures qu'il s'est plu à conter, l'absence de cette continuité dans l'intrigue si essentielle à la comédie... ont obligé l'adaptateur à recourir fréquemment à ses propres ressources. Sa récente tentative lui a permis de devancer l'auteur même du roman dans sa conclusion, sinon d'une manière aussi satisfaisante, tout au moins légitimement ». Le ton de Moncrieff devient plus agressif dans la préface de la pièce imprimée, qu'il date du 21 août 1837. Il eût été plus facile pour lui, dit-il, d'écrire une pièce originale : or, on le blâme et d'avoir remanié les matériaux de Dickens, et de les avoir insuffisamment remaniés. Il estime devoir quelque excuse à Dickens parce qu'il a terminé le roman avant lui, mais il a l'audace de prétendre que sa pièce a considérablement accru la vente du roman. De là naquit une dispute qui provoqua la fameuse diatribe de Dickens contre les adaptateurs dans *Nicholas Nickleby*.

En lisant le vaudeville de Moncrieff, le lecteur rencontre des ajoutés surprenants mais peu nombreux. Conservant pour le premier acte la structure générale de l'adaptation de Stirling, l'écrivain du Strand ajouta des scènes tirées de chapitres plus récents de *Pickwick* et il inventa une singulière conclusion. Avec l'apparition de Mrs Bardell au second acte, nous sommes préparés à la scène de la prison de Fleet, où Pickwick est incarcéré pour n'avoir pas voulu verser à sa pro-

priétaire les dommages-intérêts à elle alloués pour rupture de promesse de mariage. Le dénouement est un nouveau trait de fantaisie : on découvre en Jingle le mari de Mrs Bardell. Mais, comme le remarque finement le *Satirist* : « Nous sommes surpris que la scène du tribunal ait été omise ». Cette adroite satire de la profession juridique allait devenir en effet, après la mort de Dickens, la plus célèbre peut-être des pièces tirées de ses œuvres. En négligeant l'audience *Bardell contre Pickwick*, Moncrieff qui, le premier, avait la possibilité de l'utiliser, a commis une grande erreur de jugement³.

Pour une comédie, le dialogue est extrêmement lourd : de longs discours, des apartés fréquents, un excès de ce langage ampoulé qui paraît inhérent au théâtre de cette époque. A l'inverse de nombreux cas, ces défauts apparaissent moins marqués dans le manuscrit, qui porte le visa de la censure accompagnant l'autorisation de jouer. Dans le livre, « Joe, Joe, hang that boy ! » est remplacé par « Damn », explétif pour lequel l'écrivain ou le copiste a sans doute redouté le blâme du censeur.

Sam Weller fut remanié six mois après la fin de la publication des *Papers* et représenté du 16 avril au 3 juin 1838 au Strand Theatre, bien que le journal *Actors by Daylight* eût prédit un échec, « la manie pickwickienne étant tout à fait passée de mode ».

(3) L'hypothèse de PERCY FITZGERALD disant que « Moncrieff était... peut-être le premier à adapter *Bardell contre Pickwick* (*Pickwickian Dictionary and Cyclopaedia*, p. 300) ne résiste pas à l'examen.

L'affiche indique le même nombre de scènes, mais le dénouement est en apparence différent et plus conforme au roman. Une revue déclare : « Nous voyons pour la première fois une mise en scène originale. Nous assistons aux propos d'amour tenus par M. Sam Weller à une jolie femme de chambre; nous voyons les dangereuses conséquences du veuvage pour M. Sam Weller père, et nous contemplons l'inoubliable fête chez Pickwick ». On peut en déduire que le tableau final de la première version — une procession de hérauts défilant sous Temple Bar pour annoncer l'avènement de la reine Victoria — avait perdu son intérêt d'actualité.

En tous cas ce tableau patriotique avait définitivement disparu dans une variante de l'adaptation de Moncrieff jouée à Dublin à la fin de 1837, rebaptisée *The Pickwickians or the Peregrinations of Sam Weller*. T. H. Lacy, qui édita plus tard des pièces de théâtre, y apporta les modifications souhaitables et incarna le personnage de Jingle. La pièce imprimée indique que le texte est « tel qu'il est joué dans les théâtres de Belfast, Athlone et Norwich, 1837 », mais l'affiche programme de Dublin annonce un drame musical « spécialement revu pour ce théâtre » ⁴. Lacy a plus de respect que Moncrieff pour les personnages de Dickens : c'est ainsi qu'il n'étend pas à toute la distribution les excentricités de langage de Jingle. Il

(4) Pour un intéressant commentaire sur les affiches, voyez « Q », *Dramatists of the Present Day*, à propos de TOM TAYLOR : « La pratique courante consiste à désigner des pièces adaptées comme nouvelles, et des pièces non adaptées comme nouvelles et originales ».

condense le dialogue et réduit le nombre des scènes, mais il ajoute un complément remarquable : l'audience *Bardell contre Pickwick*, sous une forme qui n'a pas été grandement modifiée depuis. La scène est complète en elle-même; les améliorations ultérieures n'ont guère consisté qu'à ajouter des jeux de scène et à réduire la longue plaidoirie de l'avocat de la plaignante, l'agressif Buzfuz.

Le Queen's Theatre avait annoncé peu de temps auparavant une adaptation, indiquée comme la cinquième, ce qui laisse donc la priorité à quelque représentation de Lacy, à moins que nos renseignements ne soient incomplets. L'auteur en était Charles Selby : c'était un acteur, marié à une actrice au bénéfice de laquelle fut donnée la première représentation d'une pièce douze fois répétée. Selby a soin de s'excuser auprès de Dickens des libertés qu'il a prises, libertés qui ne ressortent pas plus de l'affiche — seule trace existante — que celles de ses prédécesseurs. Le titre *Pickwickian Adventures, or the Sayings and Doings of the Pickwick Club* fut également utilisé par F. Nantz, directeur dans la ville de Norwich, et sans doute auteur d'une version retrouvée dans le dossier du Lord Chambellan, parmi les manuscrits de Londres. Bien qu'autorisée le 8 mai 1838, moins d'un an après la date où la pièce de Lacy est supposée avoir été représentée à Norwich, il n'est pas possible de vérifier la date de sa présentation. C'est une pièce longue et touffue, où figurent de considérables fragments du roman extraits par la méthode « de la colle

et des ciseaux », alternant avec un dialogue qui n'est pas grandement redevable à Dickens. C'est ainsi que *Pickwick*, s'apprêtant à assister à la chasse de Manor Farm, remarque les jeunes garçons servant de rabat-teurs et dit : « Je craignais qu'ils ne fussent sur le point d'essayer un métier hasardeux en s'offrant comme cibles aux tireurs inexpérimentés ». Les scènes ne sont pas nouvelles et la pièce est si verbeuse et statique qu'elle paraît démodée même par rapport aux autres versions.

Le jour où la pièce de Nantz recevait l'autorisation d'être jouée, *Oliver Twist* était représenté à Londres pour la première fois. Au fur et à mesure, les autres romans de Dickens attiraient successivement l'attention, et *Pickwick* passa à l'arrière-plan. De temps en temps on le reprenait, et il arrivait que l'on fît des remaniements fortuits pour d'obscurs théâtres. Pour la liste complète des pièces, le lecteur est prié de se reporter à la bibliographie.

On peut encore noter une ou deux curiosités intéressantes relatives aux pièces tirées de l'œuvre de Dickens. En province on vit *Scraps from Pickwick*, « extravagance mélodramatique... en chant, danse et action », qui, dit-on est la première pièce tirée de Dickens jouée à Edimbourg (27 novembre 1837). L'auteur en est probablement W. H. Murray, longtemps directeur des deux théâtres de cette ville, mais en tout cas, le titre seul le dispensait de tirer des *Pickwick Papers* une pièce cohérente. Elle se compose de deux parties de cinq scènes chacune; le spectacle

comportait un Ballet et un Pas de deux au Manor Farm, où « la grange est prête pour la récolte familiale », ainsi qu'un nouveau tableau : « Le Retour du Lord Maire, revenant de Westminster Hall en remontant la Tamise ».

L'immense popularité des œuvres de Dickens donna naissance à mainte imitation directe de ce roman, dont la plus notoire est le *Pickwick Abroad* de G. W. M. Reynolds. Celui-ci fut à son tour repris par Moncrieff, qui en tira une pièce intitulée *Sam Weller's Tour, or the Pickwickians Abroad*. Au Strand Theatre, le 25 juin 1838, on put voir, d'après un gros manuscrit de quelque cent pages écrites en caractères très fins, les personnages familiers se préparant à embarquer à Douvres pour la France. Sam Weller, Winkle et Snodgrass sont alors mariés, mais, accompagnés de Pickwick, ils voyagent sans leurs épouses, qui décident de les suivre en travesti. Moncrieff avait dû constater au cours des représentations de sa précédente adaptation retirée trois semaines seulement auparavant, que les travestis répondaient au goût du public. Il y a une scène à bord du navire où la censure a supprimé une plaisanterie de goût douteux faite par Sam Weller : « J'espère que les douaniers ne s'apercevront pas que M. Winkle est en voie de famille », c'est-à-dire, qu'il essaye de passer de la dentelle en fraude. Les épouses de ces Messieurs — que bien entendu ils ne reconnaissent pas — leur font croire qu'elles se rendent dans un couvent à Paris. Elles leur apparaissent de nouveau sous l'aspect de grisettes, aux

Champs-Élysées, avec Joe, le Gros Garçon, « habillé en femme », et enfin en généraux voulant se battre en duel. Trois jours après la première, la reine Victoria devait être couronnée, si bien qu'à partir du 1^{er} juillet tout le dernier acte est consacré au Couronnement. On voit l'extérieur et l'intérieur de l'Abbaye de Westminster, et le Temple de la Loyauté. Les pitoyables absurdités qui constituaient *Pickwick Abroad* furent sévèrement censurées par les critiques. L'un d'entre eux conclut en ces termes : « C'est la simple copie d'une copie, plus ennuyeuse encore que les précédentes portant le même nom. Même sous sa forme originale, c'est le grossier plagiat d'un original tout spécial ». Néanmoins, la première pièce de Moncrieff était pire que ne l'indique le texte, ou bien assurément une adaptation d'imitation eût souffert davantage de la comparaison.

Un dramaturge destiné à se faire un nom plus tard est lié à cette étude : c'est Tom Taylor, dont la pièce *The Ticket of Leave Man* (1863), allait faire date dans le drame de critique sociale. Le *Dictionary of National Biography* lui assigne avant l'année 1850 la paternité d'une adaptation intitulée *Boz's Pickwick*. Elle a dû être jouée — si même elle l'a été — dans un très petit théâtre, bien que ses autres pièces appartiennent aux établissements dont le répertoire est plus facile à vérifier ⁵.

Pour conclure sur une note amusante, voici l'extrait

(5) Voir ALLARDYCE NICOLL, *Nineteenth Century Drama* (1800-1850) ; v. 2, *Handlist of Plays*.

d'une affiche pour l'Olympic Arena de Batty, Westminster Road, London, le 15 février 1842. « M. Mosely, cavalier célèbre..., apparaîtra dans une suite Splendide de Personnages à Cheval... adaptés par M. Mosely d'après Pickwick. M. Mosely fera son entrée sous les traits du Vieux Weller, Prince des Jouets,... il incarnera ensuite le Gros Garçon... puis M. Sam Weller. » Nous avons entendu parler des exploits équestres de M. Pickwick, mais, d'après le roman, il était peu qualifié pour servir de modèle à des cavaliers aussi accomplis que M. Mosely !

*
**

Aucun roman de Dickens n'est plus riche que les *Pickwick Papers* en situations comiques qui se prêtent admirablement à de courtes pièces d'une ou deux scènes. De nos jours, les écrivains de théâtre ont préféré des saynètes plutôt que des drames de plus grande étendue; cependant, du vivant de Dickens, on ne rencontre pas une seule pièce de ce genre tirée de *Pickwick*. Cela ne signifie pas qu'il qu'il n'y en ait point eu; mais, double handicap, les archives de l'époque sont à la fois volumineuses et incomplètes. En outre, ce qui est vrai pour *Pickwick* ne l'est pas forcément pour les autres romans. Nous pouvons cependant risquer l'opinion suivante : vu les habitudes d'imitation servile qui prévalaient chez les adaptateurs voici un siècle, il fallut un certain temps aux amateurs d'adaptations pour comprendre quel fond

de matériaux ils pouvaient puiser chez Dickens afin de créer de courtes comédies; *Pickwick*, venant en premier lieu, on en fit moins de cas. Cependant, il existait alors pour la pièce en un acte des possibilités que le théâtre moderne n'offre pas : une courte farce terminait presque toujours le programme de la soirée. Mais il n'y avait pas pénurie de telles farces; on les répétait souvent et elles n'avaient pas grande importance.

Ce que nous trouvons, avant même la première adaptation, c'est un acteur personnifiant *Pickwick* pour la diction et le chant — avec l'approbation de Dickens. Le 13 mars 1837, on devait jouer *Is She His Wife?* et *The Strange Gentleman* au bénéfice de M. Harley; entre les deux pièces, « M. Harley, incarnant le personnage de *Pickwick*, fera sa première visite au St James' Theatre et sur un air écossais il racontera ses souvenirs sur 'A White Bait Dinner at Blackwall', récit spécialement édité pour lui par son biographe, Boz » ⁶. Quoi d'étonnant à ce que Rede, Stirling, Moncrieff et les autres aient également introduit des « airs écossais » dans leurs vaudevilles ? Mais voilà; ils ne faisaient pas partie des amis de Dickens !

(6) Voir aussi FORSTER, p. 74, pour le facsimile de l'affiche.

CHAPITRE II

« ON EN REDEMANDE » : OLIVER TWIST

Lorsqu'il écrivit son second roman, Dickens voulut montrer au public qu'il était capable d'écrire de façon plus sérieuse et de présenter un tableau plus fidèle de certains milieux. Comme c'était un homme aux idées avancées, qui avait connu bien des années de misère et qui, peut-être, comprenait qu'il avait eu plus de chance que beaucoup dans la conquête d'un gagne-pain, il soumet son héros (le petit Oliver Twist), orphelin pauvre mais honnête, à une involontaire participation aux activités du louche « milieu » de Londres. Ajoutez à cela le mystère de sa naissance, son association forcée avec le brutal Sikes, l'avare Fagin, et Nancy, flétrie mais bonne; renforcez l'intrigue d'un bienfaiteur de haute naissance, et *Oliver Twist* réunira tous les éléments d'un bon mélodrame. Les directeurs de théâtre eurent naturellement grande hâte de présenter le « gang » (la bande) à leur public, et surtout ce type de cockney ironique, « The Artful Dodger » (le rusé compère). C'étaient là des types criminels londoniens qu'un public londonien saurait apprécier, avec un frisson devant des scènes

très proches de leur expérience personnelle. L'assassinat de Nancy fut naturellement le « clou » des adaptations, et ce fut souvent la cause de démonstrations bruyantes de la part des spectateurs. Voici une description de leurs réactions, il y a près d'un siècle, au Victoria Theatre, véritable foyer des drames sanglants.

« Nancy se trouvait traînée par les cheveux tout autour de la scène, et après cet effort Sikes regardait toujours les galeries supérieures avec défiance... On lui répondait toujours par une bruyante et terrible malédiction... à laquelle il ripostait... en traînant Nancy deux fois autour de la scène. Les hurlements devenaient alors plus violents et plus blasphématoires. Enfin, lorsque Sikes, barbouillant Nancy d'ocre rouge et la saisissant par les cheveux (une perruque des plus solides) semblait prêt à lui arracher la cervelle sur la scène..., un millier de voix enrégées emplissaient le théâtre. Lorsque, souriant, le traître revenait saluer, ces mêmes voix exprimaient, en un anglais énergique, la détermination bien arrêtée d'arracher à son corps sanguinaire ses sanguinaires entrailles ¹ ».

Le premier fascicule d'*Oliver Twist* parut au début de février 1837, le dernier en mars 1839, mais le roman complet, en trois volumes, fut publié cinq mois plus tôt en octobre 1838. Les adaptateurs se mirent de bonne heure à l'ouvrage. Le premier en date fut un écrivain qui travaillait pour le St James Theatre, où avait été joué *The Strange Gentleman*. Mais la carrière

(1) SHERSON, *London's Lost Theatres*, p. 13.

du drame fut si brève que les représentations d'*Oliver Twist* ont fort bien pu commencer et finir le 27 mars 1838; la pièce fut en tous cas retirée après trois représentations au maximum. « Écoutée avec ennui et sifflée sans espoir de retour », tel était le verdict d'un journal². Toutefois, *Actors by Daylight*, inappréciable source de références en ce qui concerne les théâtres de second plan, mentionne une reprise de la pièce remaniée qui fut représentée vers le 6 juin, en même temps que *Fra Diavolo*. La paternité en est attribuée à Gilbert A'Beckett, que le critique, dans le langage virulent alors en vogue, traite de parasite, en qualifiant son œuvre « d'imitation à deux sous de Boz ». D'autres comptes rendus s'accordent pour dire que les tentatives de A'Beckett étaient de piètres réalisations à la fois sèches et mornes. Le manuscrit qu'il est possible de consulter nous confirme dans cette opinion.

Dans le roman, il y a deux intrigues principales : les aventures d'Oliver et le mystère de sa famille. Nous supposons qu'à l'origine Dickens avait l'intention de traiter plus à fond la mauvaise administration des institutions charitables, mais il abandonna bientôt cet aspect du sujet. A'Beckett, ignorant la solution donnée par l'auteur au problème de la filiation d'Oliver, aurait pu soit l'écarter entièrement, soit lui inventer une réponse. Il a préféré montrer le bedeau, Bumble, faisant la cour à Mrs Corney, à qui il fait confidence de certaines remarques sur la naissance

(2) *Sunday Times*. Voir aussi la *Literary Gazette* du 31 mars, citée par S. J. A. FITZGERALD. *Dickens and the Drama*, p. 99.

d'Oliver. L'orphelin a déjà quitté le service de Sowerberry, l'entrepreneur de pompes funèbres. Notre attention se disperse de la sorte sur deux situations qui n'ont aucune importance dans la pièce, que A'Beckett se voit forcé de terminer après le cambriolage de Pentonville par Sikes. Fagin est tué d'un coup de pistolet tiré par Sikes qui ne voulait pas le toucher, et tout finit bien, Oliver se trouvant confié aux bons soins de M. Brownlow. Si l'adaptateur avait au moins cherché à rendre la richesse et la couleur du langage pittoresque de la bande, son échec eût sans doute été moins catastrophique, mais il n'a su présenter qu'une imitation appauvrie des personnages de Dickens.

Si A'Beckett avait voulu aider Dickens à écarter *Oliver Twist* de la scène, il n'aurait pu choisir de meilleure méthode : une seule autre version théâtrale fut écrite avant que le roman eût entièrement paru. De même, nous verrons plus tard que lorsque Dickens approuva tacitement l'adaptation d'un conte ou d'un roman particulier, il ne fit qu'empirer les choses : les adaptateurs estimaient que Dickens (qu'ils savaient être si violemment opposé à leur « art ») en s'associant à la réalisation scénique d'une de ses œuvres, autorisait par là d'autres tentatives. Persuadés que leurs propres travaux valaient la peine de voir le jour, ils se précipitaient pour porter leurs adaptations au théâtre aussi vite qu'ils le pouvaient.

Loin du quartier des théâtres, dans l'East End de Londres, un théâtre dénommé le Royal Pavillon monta *Oliver Twist*, « drame domestique par C. Z.

Barnett », le 21 mai 1838. La presse l'ignore complètement, et si la pièce n'avait pas été imprimée par Duncombe, nous ne saurions en dire plus sur cette version. Comparé à A'Beckett, Barnett s'obstine dans l'histoire de la famille d'Oliver. Il fait de Monks la cause de la séparation entre le père et la mère d'Oliver, qui sont Richard, le fils de Brownlow, et Harriet, cousine de Monks dont celui-ci était amoureux. Le cambriolage fournit une fois de plus la scène du dénouement : on oblige Monks à tout avouer après qu'Oliver est blessé et son destin s'accomplit alors ; l'orphelin en fureur arrache un pistolet à Fagin et abat Monks. La dernière indication de scène est « Police-Tableau ³ ». L'adaptation n'était pas encore capable de mettre en valeur certaines scènes à effet, fût-ce aux dépens de la continuité. Ainsi, on a perdu l'occasion de montrer l'émouvant tableau des orphelins maltraités dans le refuge : Oliver réclame bien « Encore de la soupe », mais incidemment, et non durant la célèbre scène du réfectoire.

Peu de temps avant de finir le roman, Dickens écrivit à Yates ⁴ à l'Adelphi Theatre afin de lui proposer d'en tirer une pièce pour la soirée d'ouverture de la saison d'automne. « Je n'entrevois pour aucun autre théâtre la possibilité de le faire avant votre soirée

(3) La tradition du « Tableau » par rapport aux adaptations s'explique dans l'extrait suivant de *The Era*, rendant compte de la *Little Dorrit* du Strand. « Chaque tableau est accompagné par la musique du mélodrame, pour permettre au public de se souvenir que les positions relatives des personnages de la pièce sont copiées sur les illustrations mensuelles ».

(4) Voir EDMUND YATES (fils du directeur de l'Adelphi), *Recollections*.

d'ouverture, écrivait-il. Si la chose se produisait, elle serait faite d'une façon bien extraordinaire, car l'intrigue, à l'encontre de celle de *Pickwick*, est multiple et compliquée. Je suis tout à fait sûr que votre nom dans le personnage du Juif et le mien comme auteur écarteraient toute autre tentative ». Ces premiers projets n'aboutirent pas, mais Dickens n'abandonna pas la question. On trouve dans le *Journal* de Macready à la date du 8 novembre 1838 : « Forster entra dans la chambre et me proposa de la part de Dickens une adaptation dramatique d'*Oliver Twist*, avec le nom de Dickens..., mais j'estime que cela n'est pas acceptable ». Deux jours plus tard, Forster revint, accompagné cette fois de Dickens, et « je leur ai dit qu'*Oliver Twist* n'offrait aucune possibilité d'adaptation dramatique ». Macready était incontestablement sincère en émettant cette opinion. Comme directeur du Théâtre de Covent Garden, il était très prudent dans le choix de ses pièces, et il faut croire que la mauvaise réputation acquise par les adaptations d'après Dickens contrebalançait, et au-delà, l'avantage de produire un *Oliver Twist* adapté par l'auteur lui-même. Il devait d'ailleurs s'écouler bien des jours avant que les théâtres patentés ne s'inclinassent devant la vogue de Dickens.

En ces premières années de l'ascension de Dickens, alors qu'il souhaitait accéder à la scène, Macready, bien qu'il ne l'ait pas avoué à son susceptible ami, doutait beaucoup des aptitudes dramatiques de Dickens. Yates pensait de même, et il avait moins de

raison d'hésiter que Macready, puisqu'il dirigeait un théâtre populaire où, d'ailleurs, il présenta un *Oliver Twist* au début de 1839. En admettant même que Yates ait souhaité voir le sujet essayé au préalable par quelque autre théâtre, il n'en reste pas moins vrai que Dickens paraisse avoir été incapable d'accomplir ce dont n'importe quel écrivain se tirait aisément d'habitude. Dickens trouvait toujours du temps pour ce qu'il avait vraiment envie de faire, et même pour jouer la comédie en amateur. Il est donc surprenant que dans l'intervalle de ses pourparlers avec Yates et Macready il n'ait pas même ébauché une adaptation dramatique d'*Oliver Twist*. Il est néanmoins possible qu'il l'ait composée, mais détruit le manuscrit par la suite. Nous sommes toutefois tentés de conclure que Dickens, repoussé avec une douce fermeté, sentit nettement ce qui lui manquait pour être un dramaturge de métier; ce qui aviva par ailleurs son ressentiment contre les adaptateurs et en particulier contre ceux qui avaient du succès.

L'instinct artistique de Macready prévalut sur son sens commercial et il refusa de se laisser tenter par l'exploitation théâtrale du « charme » de Dickens. Ce même jour qui le voyait inébranlable dans sa décision de ne pas monter *Oliver Twist* voyait aussi la préparation de la première version dramatique intégrale, peut-être même une répétition : c'étaient là des circonstances qu'il pouvait difficilement ignorer. Mais ce qu'il ne pouvait certes pas prévoir, c'était que la pièce, inaugurant sa carrière le 19 novembre au Sur-

rey Theatre, serait jouée 86 fois de suite et reprise fréquemment dans le même théâtre puis par d'autres. Une affiche annonçant la cinquante-troisième représentation assure que la pièce a déjà été vue par plus de 170.000 personnes. Dickens était de ce nombre. Il s'y rendit en décembre avec Forster et manifesta sa désapprobation d'une façon originale. « Au milieu de la première scène, rapporte son biographe, il alla s'étendre dans un coin de la loge, sur le plancher, et ne daigna pas se relever avant la chute finale du rideau ». De telles démonstrations de « résistance passive » ont dû se reproduire plusieurs fois. G. Sala, écrivain qui fit partie du personnel des périodiques ultérieurs de Dickens, *Household Words* et *All the Year Round*, dit que la première manifestation eut lieu à la fin du premier acte de l'*Oliver Twist* joué au St James, et que « seules les semelles de Boz apparaissaient sur le rebord de sa loge ⁵ ».

C'est à George Almar, acteur de second ordre chargé du rôle de Toby Crackit, qu'est dû le succès du « Surrey Theatre ». En raison de cette adaptation et de deux autres, on lui a fréquemment attribué quelques-unes des plus mauvaises versions tirées des romans de Dickens. Toutefois, en comparaison avec celle des autres, sa production semble très modeste, à moins que les archives théâtrales de l'époque ne soient

(5) *Life and Adventures*, 1895. SALA atteste également la manière dont le drame de Dickens s'imposait à l'esprit impressionnable des jeunes. « Nous avons l'habitude de jouer à Dickens, écrit-il. Bien des fois j'ai incarné Bill Sikes et assassiné Nancy — autrement dit ma sœur — dans la chambre du fond ».

encore plus incomplètes qu'il n'apparaît. Ou bien peut-être écrivait-il anonymement, circonstance peu vraisemblable, car lorsqu'un dramaturge médiocre est arrivé à faire figurer son nom sur une affiche, il ne renonce pas aisément à ce privilège. Almar a conçu les aventures du petit orphelin sous la forme d'une pièce en trois actes ne comprenant pas moins de trente-et-un personnages et de trente-et-une scènes s'écroulant dans l'ordre chronologique sans considération pour l'unité dramatique et le choix des épisodes. D'après ses caractéristiques, qui plaisaient puisqu'elles ont été couronnées du plus vif succès, nous pouvons en déduire brièvement une conception typique d'adaptation. C'est en fait un spectacle destiné à présenter autant de personnages que possible, en consacrant autant de temps et d'argent à la mise en scène et aux costumes que le budget et les espérances de succès l'autorisent. En lisant Almar, nous voyons que les spectateurs qui n'avaient pas lu le roman se trouvaient désavantagés : or, ils devaient constituer la grande majorité, si les chiffres de l'affiche du Surrey sont exacts. Toutefois, la mise en scène de l'adaptateur dépourvue d'artifice aide le spectateur à suivre l'action. Ainsi les événements qu'il est impossible de présenter sur scène sont exposés dans des monologues que prononce le personnage intéressé. *Oliver Twist* a été enfermé dans la cave à charbon par les Sowerberry (acte I, scène 7). Dans la scène 8, nous le voyons seul, tenant un petit paquet dans les mains et disant au public : « La cave à charbon n'a pas pu me garder longtemps,

je me suis échappé ». Le rôle d'Oliver est par ailleurs désagréablement guindé. Il rend toujours une note de fausse sentimentalité, surtout à la fin, alors qu'il demande l'érection d'un monument funéraire à la mémoire de sa mère « bien qu'elle ait été faible et égarée ». Brownlow se tourne alors vers le public pour demander son indulgence : « Notre héros est bien jeune, mais si ses simples aventures vous ont arraché un sourire, ou ses peine une larme, oubliez les erreurs de l'orphelin ».

Les doutes qui pourraient subsister quant à l'aitrait qu'exerçait Oliver Twist, ou plutôt ses persécuteurs, se trouvent dissipés par la représentation de la version suivante, qui fut jouée cinquante-six fois à partir du 3 décembre, au Sadlers's Wells. L'affiche justifie la nouvelle adaptation en signalant que les lieux où se passe l'action sont situés dans le voisinage immédiat du théâtre. Thomas Greenwood semble en être l'auteur, bien que l'un des journaux, *The Town*, nomme Mr. Honnor, directeur-acteur, et mari de l'artiste qui incarnait Oliver. Notons à ce propos que Dickens avait dit à Yates que Mrs Honnor serait « trop grande de plusieurs pointures » pour incarner le héros.

Le même jour, un *Oliver Twist* anonyme était représenté sur la scène du City of London Theatre, le rôle principal étant confié à une actrice d'un certain âge, Miss Vincent. Elle conserva le rôle au cours des reprises durant plusieurs années, mais il serait difficile de savoir si ce fut toujours dans la même version. Nous comptons donc cinq pièces avant la fin de 1838.

On a attribué aussi une adaptation à l'Adelphi, au mois de décembre, mais Yates, retardant sa production, ne céda à la mode qu'en février 1839. Sa distribution comprenait le nom d'une actrice, Mrs Keeley, destinée à devenir une remarquable interprète des personnages de Dickens. Avec son mari, elle formait un couple dont les mérites donnaient beaucoup d'éclat à certaines versions. Ils gagnèrent immédiatement l'approbation et l'amitié du romancier. Toutefois, un critique remarqua sans bienveillance que dans le personnage d'Oliver, Mrs Keeley n'avait guère plus à faire qu'à s'habiller et à se déshabiller. Il semble que la présence d'une femme dans le rôle de l'épave n'était pas entièrement due au manque de très jeunes interprètes masculins, tel Master Owen au Surrey. Le manuscrit de l'Adelphi, dont un acte fait défaut, ne nous aide pas, même en tenant compte de cette critique, à juger de ses qualités. Un examen préliminaire de la censure se heurtait aux mêmes difficultés. Il ne pouvait se baser que sur le dialogue. Si l'on surveillait les répétitions, le directeur était toujours à même d'ajouter ou de souligner plus tard un jeu de scène voulu. On vit le cas, à une époque plus récente, où certains propos d'actrice ne révélaient pas qu'elle changeait entièrement de costume devant le public ! Mais c'est un procédé qui est absent dans les adaptations de Dickens, ou au moins nous l'espérons. L'auteur de la version de l'Adelphi était, selon *Actors By Daylight*, J. Stirling Coyne. D'autres journaux l'attribuaient à Lacy ou à Stirling. Si ce dernier n'a pas adapté *Oliver Twist*,

c'est alors le seul roman qu'il ait négligé des années durant.

L'un des problèmes à résoudre par le directeur de théâtre venait du grand nombre de personnages de caractère, dont la plupart étaient du sexe fort. C'est là une des raisons pour lesquelles un rôle masculin se trouvait interprété par une vedette féminine quand l'occasion s'en présentait, comme dans *Oliver Twist*. Cela permettait de faire preuve du talent de Mrs Keeley, par exemple. En dehors d'Oliver, le seul rôle digne d'une bonne actrice était celui de Nancy, mais selon *The Era*, « ce n'était pas là le genre de rôle qu'une lady aime à jouer. » Or, les actrices commençaient seulement à former une classe « respectable » et, si absurde que nous paraisse le code moral de l'époque, elles ne pouvaient pas en faire fi. Puisque Nancy était la maîtresse de Bill Sikes, quelques adaptateurs, pour éviter d'offenser les prudes et pour rendre le rôle plus désirable, en font sa femme, ou bien « sa compagne et son admiratrice dévouée ». A son sujet, il est intéressant de noter que les théâtres les plus « respectables » la font assassiner dans la coulisse, contrairement aux habitudes du Victoria qui, nous l'avons vu, avait des goûts moins délicats. Le dispositif de ce tableau, entre autres, était sujet à changement, comme le dialogue lui-même. Les adaptateurs se plagiaient mutuellement à coup sûr avant la mise en scène de leur production, et probablement après; les versions définitives et les reprises sont par conséquent très difficiles à distinguer les unes des autres.

Bien qu'*Oliver Twist* n'eût qu'une seule version imprimée d'après l'œuvre complète, celle d'Almar, elle connut plusieurs éditions. Deux d'entre elles, celle de Dicks et celle de l'Acting National Drama, sont identiques, mais celle de Lacy (plus tard réimprimée par French à New York) contient un premier acte semblable à celui de Barnett (publié par Duncombe), et d'autres ressemblances trop accentuées pour être fortuites. L'édition imprimée de Lacy, bien qu'elle soit attribuée à Almar, est donc la continuation du manuscrit primitif de Barnett, à moins que Duncombe n'ait également imprimé une adaptation inspirée par deux auteurs ! En outre, Lacy va davantage à l'encontre de la vérité en disant que l'adaptation d'Almar fut « d'abord jouée au Royal Pavilion et au Royal Surrey ».

Les tribulations d'*Oliver Twist* ont constitué à dépendre de l'activité sensationnelle du « gang ». Des incidents comme il s'en produisait au Victoria ont sans doute fini par alarmer la censure, qui interdit la pièce (ainsi que *Jack Sheppard*) entre 1857 et 1868. En 1842 une affiche du Victoria annonce : « Une version entièrement nouvelle... scènes terrifiantes... Nance, égarrée loin des sentiers de la vertu, mais non dénuée de sentiment ». Les « scènes terrifiantes » n'ont pas dû manquer leur effet si Saville, qui faisait partie de la distribution, avait en face de lui les spectateurs qui portaient tellement de haine à Sikes, dans la version non identifiée au Victoria Theatre, précédemment mentionnée. Saville fut le plus populaire des Sikes,

après sa longue carrière au Surrey, et il passa d'un théâtre à l'autre. Vers 1855, le Victoria, peut-être dans le but d'éviter une interdiction que déjà l'on commençait à ressentir, modifie la description d'*Oliver Twist* et en fait « un drame élevé, fouillé, et très remarquable, autorisé par le Grand Chambellan ». Vers cette époque également, on présente au théâtre Royal Alfred, Marylebone, une adaptation intéressante par sa vedette, le rusé Dodger, dont les qualités d'humour et de nonchalance personnifient le vrai type du cockney.

Une multitude de reprises s'abattit sur les théâtres moins importants lorsque l'interdiction portant sur *Oliver Twist* fut levée; deux en avril et sept en mai 1868. Parmi elles on compte deux pièces nouvelles aux caractéristiques particulières. Au Queen's Theatre d'abord c'est la version de John Oxenford, critique dramatique bien connu du *Times*. Une magnifique combinaison d'Irving (Sikes) et de Toole (Artful Dodger) y attira les foules, mais de nombreux changements furent opérés au cours de la première semaine. Chaque nouvelle présentation — lorsqu'il ne s'agissait pas de simple imitation — semble avoir été une nouvelle tentative, et cela parce que nul principe général n'avait été établi. Le mois suivant le Surrey se vantait de représenter « la meilleure version qui ait jamais été jouée ». Une satisfaction générale se reflète dans le compte rendu de *The Era* : « Le roman est rendu sous une forme parfaitement intelligible, l'intérêt général ne souffre pas de ce fait, qu'un personnage est

plus particulièrement mis en relief. La scène du cambriolage est développée... Nancy... n'est pas abattue d'un coup de feu [?] devant le public, et dans la scène finale, Sikes est tué par le rusé Dodger ». Ce dernier est en voie de devenir le héros populaire de la pièce. On dit qu'Edward Terry a joué le rôle d'une manière extrêmement amusante, et la vieille génération continue d'être représentée par Shepherd qui, trente ans auparavant, avait créé le rôle de Sikes au City of London Theatre.

En résumé, *Oliver Twist* n'a jamais manqué d'attirer des foules au théâtre, et aujourd'hui encore on peut placer cette pièce, avec *A Tale of Two Cities*, parmi les drames qui conservent des qualités vraiment dramatiques, tandis que le reste des adaptations tirées de Dickens survivent — dans la mesure où elles survivent — en tant que pièces de musées, ou comme source de petites pièces et de sketches. Ce n'est pas que ce drame soit plus fidèle à l'esprit de Dickens : nous avons pu y relever les signes de tendances déplorables. C'est ainsi que dans la scène du meurtre, on a spéculé sur les émotions violentes d'un public sans éducation, qu'on a ajouté un charme féminin à l'incolore vertu d'Oliver, qu'on a fait de Artful Dodger un personnage de premier plan, et qu'on a exploité le lâche Bumble dans un but comique. Malgré tous ces écarts, la vigueur du mélodrame maintient la pièce et, interprété discrètement, le meurtre de Nancy est un coup de théâtre à effet. Par la suite, les adaptateurs ont pu soigner davantage cette scène, en dépeignant

Nancy plus subtilement, et ils ont allégé la pièce de presque toute la fastidieuse histoire des parents d'Oli-ver.

Oliver Twist fournit l'exemple d'un nouveau genre « d'emprunts » fait à Dickens. Le plagiat sans détour n'était alors ni illégal ni blâmable. Tom Taylor écrivit une pièce appelée *The Waits : A Christmas Story* (Standard Theatre, 1849), fondée sur un roman « actuellement sous presse ». Nous sommes certains qu'il en doit l'intrigue à Dickens. « Goldberry, un voiturier, a été plusieurs années le soutien d'un orphelin, mais, comme il tombe dans la misère, l'enfant le quitte pour chercher fortune et part pour Londres avec les Chanteurs de Noël. En cours de route, il s'arrête dans la maison d'un lord où un domestique malhonnête qui a volé de l'argenterie accuse le pauvre orphelin, lequel est traduit en justice... Non seulement le jugement le déclare innocent, mais il établit que, enlevé quatorze ans auparavant, il est l'héritier du domaine ⁶ ».

Une curiosité de la « Dickensiana » théâtrale est le *Pollock's Juvenile Drama*. Pollock publia beaucoup de livrets de pièces adaptées pour les enfants; ils les accompagnaient de planches coloriées qui s'animaient au moyen de petits personnages qu'on fait avancer sur des glissières de fer-blanc. L'une de ces publications est *Oliver Twist*, version condensée mais intégrale en treize scènes. Les planches sont très amusantes. On voit sur l'une d'elles Sikes l'air fort innocent, se découvrant devant Mrs Corney; dans une scène suivante, il a laissé pousser sa barbe et semble beaucoup plus sinistre.

(6) *Lloyd's Weekly News*, le 14 janvier, 1849.

CHAPITRE III

UNE CONTROVERSE ORAGEUSE : NICHOLAS NICKLEBY

Au début de 1838 Dickens se rendit à Greta Bridge, dans le Yorkshire, pour se documenter en vue de son nouveau roman, *Nicholas Nickleby*. Trois mois plus tard, les premiers chapitres étaient en vente, et les suivants parurent chaque mois sans interruption jusqu'à la fin de l'ouvrage en octobre 1839. Au bout de ce temps, certaines des aventures de Nicholas étaient aussi connues au théâtre que dans les librairies, ayant été représentées avec succès depuis le jour même où le premier *Oliver Twist* intégral avait été mis en scène (19 novembre 1838). Une excellente compagnie de l'Adelphi désarma les critiques à tel point que Dickens écrivit à Yates pour lui demander une loge, et tout en louant les principaux acteurs, il lui exposa les raisons générales de son aversion pour les adaptations scéniques de ses romans, ou, comme il le dit, « de tout ouvrage que je n'ai pas terminé ». « Une réalisation mauvaise et une interprétation encore pire tendent à vulgariser les personnages, à détruire ou à affaiblir les esprits de ceux qui voient les impressions que j'ai

tenté de créer, et par conséquent à diminuer l'intérêt que l'on peut porter à leur développement. Mais de telles objections n'existent plus lorsque la chose est si admirablement faite à tous les points de vue ». Mrs Keeley (Smike) et O. Smith (Noggs) méritent des compliments; le « merveilleux Mantalini » de Yates « est au-dessus de tout éloge ¹ ». Que devons-nous penser de Forster, principal biographe de Dickens, qui nous donne l'impression que Stirling, l'adaptateur, travaillant avec la rapidité de l'éclair, « hacha, coupa et tronqua le dialogue pour le mettre à la mesure d'un ou deux acteurs burlesques », fit répéter le spectacle, et que « l'auteur outragé » y assista, — le tout en trois jours ² ? A notre avis, Dickens était sujet à de soudaines explosions de colère qu'il regrettait peut-être ensuite, ou même qu'il oubliait; mais Forster, conscient de l'attitude réprobatrice de son ami envers les adaptations, a présenté les faits comme la loyauté et l'amitié le lui commandaient. Deux autorités, au moins, établissent avec précision ce qu'implique la lettre de Dickens — à savoir qu'il assistait aux répétitions. Mieux encore, elles indiquent qu'il les dirigeait, toutes deux à propos des coupures énergiques qu'il fit dans le dialogue. Elles citent, à titre d'exemple, quelques lignes écrites par Stirling dans le rôle de Smike sur « les petits rouges-gorges dans les champs ». Courant au souffleur, Dickens lui dit : « Au diable les rouges-gorges, coupez-moi ça ³ ! ». Mrs Keeley, jouant

(1) S. J. A. FITZGERALD, p. 130.

(2) Vgl. 1, 217-19.

(3) MONTAGU WILLIAMS. *Later Leaves*.

alors le premier des nombreux rôles de Dickens qu'elle interpréta, pensait « qu'il apportait toujours des améliorations... mais qu'il ne tenait guère à ce qu'on adaptât aucune de ses œuvres⁴ ». Toutefois, Stirling eut la témérité de dédier à Dickens la pièce imprimée.

L'adaptation du premier tiers de *Nickleby* fut moins difficile que celle d'*Oliver Twist*. Stirling, il est, vrai, dut inventer son propre dénouement, mais la maladroite conclusion de Dickens, révélant que Smike était l'enfant de Ralph Nickleby, n'aurait ajouté aucun éclat à la pièce. Stirling se contente de donner le nom de « farce » à sa version, en raison des scènes plus légères de l'école du Yorkshire. Il place le point culminant de la première partie au moment où Nicholas proteste contre la punition infligée à Smike après sa fuite, puis il retombe dans le mélodrame familial. Newman Noggs, dans cette seconde partie, est le champion de la vertu. Il dénonce le complot de l'oncle Ralph, désireux de se débarrasser de Smike afin de profiter d'un testament mystérieux. Stirling avait peut-être déjà la bonne idée de donner une suite car Smike, comme Oliver au Surrey, s'adresse au public qui, dit-il, « grâce à sa généreuse sympathie et à son appui garantira la future carrière de Smike et de Nicholas Nickleby ».

Aucune pièce tirée de Dickens ne conquit d'emblée la faveur du public comme celle-là. L'adaptateur lui attribue 160 représentations⁵. Stirling lui-même jouait

(4) GOODMAN. *The Keeleys*.

(5) OLD DRURY LANE.

souvent le rôle du malheureux Newman Noggs, et on lui disait que « c'était la meilleure création qu'il eût jamais faite » ». Le 15 février 1839 la troupe de l'Adelphi passa la Tamise pour se joindre aux comédiens du Surrey, afin de présenter en même temps *Nickleby* et *Oliver Twist*, les mercredis et vendredis de Carême, jours où, par ordre du Lord Chambellan, le théâtre du Nord de Londres devait être fermé. Dix jours plus tard, rappelons-le, l'Adelphi présentait son propre *Oliver Twist*. L'affiche du programme — les deux longues pièces et un vaudeville nautique de Stirling, — semble indiquer que *Nickleby* n'avait pas été modifié au Surrey.

Une version anonyme très inférieure à celle de Stirling fit aussi son apparition le 19 novembre 1838, mais ne suscita aucun intérêt parmi les critiques, car le City of London Theatre était situé trop loin dans les quartiers de l'Est pour les intéresser. Puis, en décembre, le Marylebone risqua à son tour une présentation; elle fut accueillie avec indifférence. En province, la popularité de Dickens fut affirmée sans délai. Par exemple, en décembre également, Hull offrit une version purement locale. Ces villes de province devaient attendre en général les tournées des troupes londoniennes. En 1839, les aventures de Nicholas sortirent de la plume de Dickens sans autre concurrence scénique, jusqu'à l'annonce de deux nouvelles transpositions devant débiter le 20 mai. Au Victoria, ce fut *Poor Smike; or, Do-the-boys Hall*, le sous-titre, comme

(6) *Era*, 13 janvier 1850, à propos d'une reprise au Marylebone.

d'habitude, se trouvant soigneusement lié par des ti-
rets, de sorte que les esprits les plus obtus ne pou-
vaient ignorer le sens argotique caché dans le mot
« Dotheboys » (refaire les garçons). La pièce étant qua-
lifiée de « suite de *Nicholas Nickleby* », le Victoria
avait peut-être déjà présenté quelques adaptations an-
térieure. « Interprétation lamentable » ⁷ déclare un
journal, tandis qu'un autre écrit : « Bien que la partie
sentimentale de la pièce fût de l'hébreu pour la majo-
rité du public, les passages comiques remportèrent un
triomphe ⁸ ». Ces critiques dédaigneuses sont loin de
l'enthousiasme que le « Old Vic. » a suscité dans ces
dernières années pour ses reprises de drames shakes-
peariens et d'autres œuvres classiques.

Mais si le *Nickleby* de George White poursuivit une
carrière obscure durant deux semaines et demie au
Victoria, il n'en fut pas de même au Strand, pour la
version de Moncrieff. *Nicholas Nickleby and Poor
Smike, or The Victim of the Yorkshire School* parut
environ quinze jours avant la publication du chapitre
qui contenait la fameuse scène du diner d'adieu en
l'honneur de M. Vincent Crummles, directeur de
théâtre et ancien patron de *Nickleby*. L'un des invités,
on se le rappelle, était un « homme de lettres » qui
avait « adapté à la scène 247 romans aussi vite qu'ils
avaient paru » et « très souvent encore plus vite
même ». *Nicholas*, en cet endroit, se fait un devoir
d'abandonner momentanément son rôle de jeune

(7) *Weekly Chronicle*.

(8) *Theatrical Observer*.

homme courtois afin de le réprimander fort longuement et dans les termes les plus sévères pour « avoir traîné dans le cercle magique » de sa médiocrité « des sujets nullement dramatiques; coupant, ha-
chant, taillant, pour les mettre à la mesure et à la portée » de son théâtre. C'est évidemment Dickens qui parle, mais si mal qu'il ait pu se sentir traiter, la querelle, lourdement injuste et incomplète — car elle donne peu de possibilité de riposte à « l'homme de lettres » — est absolument déplacée. Non seulement le lecteur doit-il considérer Nicholas comme un rustre, car ses remarques s'appliquent en partie au bienveillant Crummles, mais encore le trouver plutôt hypocrite, puisque lui-même avait précédemment adapté des pièces pour le directeur du théâtre de Portsmouth.

Le monde théâtral de Londres ne tarda pas à discuter sur l'objet de la satire de Dickens. Moncrieff fut bientôt nommé, si bien que le 5 juin il répliquait par un long manifeste prolixe dans l'affiche du Strand. Son style était ampoulé et plaintif, mais nous estimons qu'il a été jusqu'ici injustement représenté dans cette querelle tout indigne d'un auteur qui était déjà une célébrité nationale. En lisant la préface de Moncrieff à l'adaptation de *Pickwick*, on s'explique l'animosité de Dickens à l'endroit de son auteur; il est cependant inexcusable de l'avoir attaqué dans les pages de *Nicholas Nickelby*. Si son intention était d'admonester l'ensemble des adaptateurs, il aurait pu faire quelque allusion plus subtile dans le roman et ne pas se laisser aller à un accès de mauvaise humeur que la parution

mensuelle de *Nickleby* lui permettait de soulager. C'est encore un exemple d'un cas où son œuvre souffre d'avoir été écrite « au jour le jour ». Mais, d'autre part, on n'est pas sûr que ses remarques aient été destinées à Moncrieff. Les plaintes de Dickens ne semblent pas, dans l'esprit de ses amis, avoir visé le seul Moncrieff, car Forster n'eût pas alors jugé Stirling comme coupable. Après avoir étudié les relations du romancier avec l'Adelphi Theatre, nous ne sommes d'ailleurs pas prêts à donner créance à l'opinion de Forster. Percy Fitzgerald, fécond commentateur de Dickens, a des raisons très singulières de blâmer Moncrieff. Stirling, dit-il, « n'était pas un dramaturge professionnel ou un découpeur de romans, mais un acteur très respectable, et *Nickleby* fut un des rares drames qu'il ait construits ». Nous ne savons pas exactement quelle flétrissure s'attache à la définition du « dramaturge professionnel », mais, en admettant que Stirling ait eu un plus grand prestige parce qu'il écrivait pour l'Adelphi, Dickens ne devait cependant pas être assez snob ni assez mesquin pour attaquer Moncrieff uniquement parce qu'il écrivait pour un théâtre moins « respectable ». Des statistiques démontrent que Fitzgerald écrit à l'aventure. Ainsi Stirling eut sept pièces autorisées en 1839, tandis que Moncrieff n'en avait que deux. Ce dernier était un écrivain plus ancien, mais vers 1850 il n'avait rédigé que soixante-dix pièces environ, contre les quatre-vingt-dix de Stirling. Nous ne convenons pas que « l'ensemble de la

protestation aurait dû faire trembler le vermineux Moncrieff dans ses souliers⁹ ».

« Réalisation mauvaise et interprétation encore pire », telles sont les expressions dont se sert Dickens dans sa lettre à Yates pour qualifier les adaptations, mais ces deux fautes ne peuvent être imputées à l'adaptateur, qui n'avait pas voix à l'interprétation de son dialogue. Moncrieff était probablement moins bien servi par la troupe du Strand que Stirling par les Keeley et les Yates; néanmoins, sa version plut durant cinquante soirées. A son sujet, nous trouvons ceci sous la plume d'un critique : « La pièce comprend tous les incidents qui vont jusqu'au numéro en cours de Boz, et on y retrouve le tact reconnu de Moncrieff, « bien que les explications concernant la trahison de Ralph Nickleby » nécessitent une attention soutenue pour être suivies par le spectateur ». Nous apprécions ce jugement en lisant le manuscrit. Jusqu'au troisième acte l'intrigue se développe à peine; les personnages sont introduits comme des portraits familiers — tels les frères Cheeryble. Soudain, le rythme s'accélère rapidement jusqu'à la crise qui anticipait sur celle de Dickens et l'irritait. Ensuite, on dispose sans délai des personnages accessoires et une heureuse conclusion survient. L'intrigue amoureuse entre Nicholas et Madeline Bray est réglée en quelques mots : l'ayant vue une fois seulement, ces déclarations sont brèves :

Nicholas : Dites-moi d'abord au moins que vous me

(9) PERCY FITZGÉRALD, *Life of Charles Dickens*, 1905, vol. 2, 191-192.

reconnaissez... *Madeline* : Vraiment, Monsieur... je... cette rencontre soudaine... *Nicholas* : Sans vous l'existence est vide. Je mets à vos pieds un monde d'espoir — la jeunesse — l'ardeur...

Le 2 mars 1840, Stirling continue les aventures de son héros en un « vaudeville nouveau, ironique et local en deux actes », *The Fortunes of Smike*. Bien que, dès la première version, il eût dénoué l'intrigue, le dramaturge de l'Adelphi nous ramène dans les coulisses du théâtre de Portsmouth, avant que Nicholas et Smike ne s'apprêtent à partir pour Londres. Suivent des réunions dans la grande ville, une intrigue de Squeers pour attraper Smike, et la mort pathétique de l'orphelin, murmurant romantiquement le nom de Kate, sœur de Nicholas. Stirling laisse à Newman Noggs le soin de nous informer que Madeline Bray est l'objet de l'affection du héros, les autres besoins de l'intrigue étant nombreux.

White eut l'originalité de mettre en scène la suite des aventures de Nickleby avant d'adapter le roman complet en 1841, et termina par « la mort affreuse de Ralph ». Le sort tragique de ce dernier était sans aucun doute le sujet d'un tableau très spectaculaire; White avait appris son métier au Victoria. Dibdin Pitt semble assumer la responsabilité du *Nickleby* du City of London, en novembre 1840; un autre fut autorisé au Britannia Theatre, en février 1847 dont le titre, *The Yorkshire School, or Life in Little* indique seul l'origine dickensienne. Nous n'avons pu trouver « l'épilogue original » prononcé par Miss Vincent, au

Victoria (1842). Là, l'auteur anonyme apportait une fin heureuse, « restaurant Smike dans ses droits ».

Entre 1850 et la mort de Dickens, *Nicholas Nickleby*, alors l'une de ses nombreuses sources d'exploitation théâtrale, disparut presque complètement de la scène. Les acteurs dédaignaient probablement les nombreux rôles secondaires ou peu sympathiques, ou bien ils ne tenaient pas à présenter de Newman Noggs, Mantalini et Smike des portraits personnels, comme l'avaient fait Buckstone. O. Smith, Yates et Mrs Keeley. Les deux pièces de Stirling, les seules imprimées, ne plaisaient pas aux directeurs de théâtre. Chacune traite seule une seule partie du roman, et fait surprenant, ce premier effort parut digne des reprises en 1855 et 1863. Nous soupçonnons dans ce cas que la tradition de l'Adelphi, avec tous ses effets de scène, survivait en la personne de Stirling lui-même plutôt que dans son dialogue.

Le lecteur se demandera peut-être ce qu'il advint de cette perle de satire théâtrale, l'épisode Crummles. Assurément, il y avait là une source de comédie facile à adapter et certaine de l'approbation du public. Stirling en utilisa la situation pour l'exposition de *Poor Smike*, et Crummles figure dans la distribution de White (1839), mais les autres adaptateurs l'évitèrent. Si c'était dans le but de garder sa clarté à l'intrigue principale, il faut les en féliciter. On peut toutefois suggérer avec à propos que les activités de Crummles n'étant des plus flatteuses ni pour leur profession ni pour le théâtre en général, les adaptateurs préfè-

rèrent éviter des scènes qui avaient en outre le désavantage de rappeler la querelle Moncrieff-Dickens. Cependant, un adaptateur ne tint pas compte de cela, il dégagea l'absurde famille Crummles de *Nicholas Nickleby* et se fit une spécialité de courtes pièces, sous différents titres et d'origine incertaine. Toutefois, aucune preuve du contraire ne permet de douter que la presse ait poursuivi cette conjuration de silence que nous avons constatée chez les adaptateurs. *The Infant Phenomenon, or the Rehearsal Rehearsed* parut d'abord et fut publié par Dicks quarante ans après la représentation supposée, en juillet 1838¹⁰. Mais la date est inexacte; la première référence relative à Crummles dans le roman n'atteignit le public qu'en octobre de la même année. Ce n'est pas avant 1840, et encore de l'autre côté de l'Atlantique, que l'on en trouve l'auteur, J. H. Horncastle, présentant une saynète intitulée *The Savage and the Maiden, or Crummles and His Daughter*. New York applaudit soixante représentations de cette comédie au Mitchell's Olympic Theatre, à partir du 15 janvier. Nicholas (Horncastle) et Smike faisaient partie d'une distribution de quinze personnages. Plus de quatre ans après, une pièce du même titre fut donnée au Grecian Theatre, à Londres. Hornastle compta sur sa popularité à New-York et fit suivre son premier sketch d'un second, également à l'Olympic : *Crummles in Search of a Novelty* (15 octobre 1840), suite de tableaux comiques stupides. En mars 1848, Horncastle tient l'af-

(10) S. J. A. FITZGERALD, p. 130.

fiche dans le rôle de Crummles au Strand, dans *The Crummles or The Rehearsal Rehearsed*, avec « le grand ballet du Sauvage et de la Jeune Fille » qui était une grande attraction. La critique la qualifia d'« amusante extravagance ».

The Infant Phenomenon, dont nous n'avons pas réussi à retracer les origines, comprenait deux scènes; la première à l'auberge, lieu de rencontre de Nicholas et de Crummles, la seconde pendant une répétition sur la scène du théâtre de Portsmouth. C'est véritablement la pire des absurdités : on voit un bon matériel gâché par un adaptateur paresseux ou incompetent. C'est un dialogue décousu, ponctué de pauvres plaisanteries et de vieux calembours. Peu d'action, excepté la danse de l'enfant phénomène et le ballet final.

CHAPITRE IV

UNE PERIODE PLUS CALME : THE OLD CURIOSITY SHOP et BARNABY RUDGE

Au cours de l'été 1839, Dickens, toujours à l'affût de nouveaux moyens de plaire à ses lecteurs, eut l'idée de faire paraître une publication hebdomadaire ayant pour titre *Master Humphrey's Clock* (L'horloge de Maître Humphrey). Le nouveau roman qu'il écrivait, *The Old Curiosity Shop* (Le magasin d'antiquités) ne devait former qu'un des éléments du périodique, qui vit le jour le 4 avril 1840. Des nouvelles et des articles remplirent un certain temps les autres pages, mais le roman devint tellement populaire que très rapidement les rites selon lesquels Maître Humphrey remontait l'horloge littéraire furent abandonnés. Désormais, tout en conservant le titre original, on consacra le périodique entier au roman, à raison de deux chapitres par semaine. Cependant, avant la disparition de Humphrey les adaptateurs s'étaient inspirés dans trois pièces des contes déjà parus.

La première pièce, un mélodrame, venait de *The Story of the Bloodhounds* (Histoire des limiers), un conte du premier numéro du journal, et elle fut traitée

si librement qu'elle était absolument méconnaissable. Pour citer le *Theatrical Observer*, cette adaptation, intitulée *Master Humphrey's Clock* par son auteur, Fox Cooper, « est suggérée par l'histoire plutôt qu'elle ne lui est empruntée... Dans les pages frappantes de Boz, un personnage a récemment été dessiné, avec beaucoup de force, qui supprimait son neveu orphelin afin d'usurper l'héritage de l'enfant. Sur cette base, Mr Cooper a construit la pièce en question, sans même se conformer aux données générales d'une nouvelle dont les détails ne se prêtaient guère à une adaptation scénique ». Présentée au théâtre Victoria le 26 mai 1840, la pièce n'en était pas moins en harmonie avec le répertoire mélodramatique de ce théâtre. Dyke, « réprouvé et vide-gousset » complote l'assassinat de Lady Elinor, « enfant du mystère », tandis que Hartley Hargreave¹ « l'inconnu », tente de séduire une autre belle jeune femme, Alice, « locataire d'une maison isolée ». Les plans des deux coquins sont déjoués et ils trouvent une mort méritée. Les dernières paroles de Dyke sont les suivantes : « Dites que dans ses derniers moments Dick Dyke exhalait des blasphèmes — de brûlants et écrasants blasphèmes ! »

(1) *Dicks* préfère retourner ce nom (!) et oublie le prologue rimé de DUNCOMBE, récité devant un rideau représentant le Guildhall et contenant un jeu de mots typiquement mauvais que le public plébéien accueillait avec joie. Nous nous trouvons obligés de donner le texte anglais :

« Tis Boz composes with such railroad speed
He leaves unfinished half of what we read,
We beg a hearing — perhaps he'll make us quail
He gives a head — we furnish forth a tale...

(Il donne une tête — nous fournissons la *queue*, le mot anglais ayant la même consonnance pour les homonymes *tale* et *tail* — signifiant respectivement *queue* et *conte*).

Formant contraste avec cette intrigue macabre, il y eut ensuite *The Tables Turned, or Master Humphrey and his Clock*, « farce burlesque » publiée dans la collection « Oxberry's Budget of Plays » (1843). Cette édition ne se chargeait que des pièces déjà jouées à Londres; cette comédie fut sans aucun doute représentée vers la même époque que le mélodrame de Cooper. Tirée comme elle l'était d'un simple conte, très court, l'intérêt d'actualité était nécessaire à son succès. Le qualificatif de « comédie sentimentale » lui convient mieux que celui de « farce », car l'intrigue y montre l'amour véritable capable de résister à l'attrait de la fortune; un testament caché récompense l'amant fidèle.

Ce n'est pas sans lutte que Dickens et ses éditeurs consentirent à renoncer aux contes de Master Humphrey. Mr. Weller et Sam eux-mêmes furent ressuscités mais sans succès. Leur brève réapparition fut toutefois utilisée par deux collaborateurs dramatiques, J. P. Taylor et Nelson Lee, qui en tirèrent les éléments d'une farce en deux actes intitulée *Mr Weller's Watch, or The Time o' Day*. Ajoutons que le reste de l'intrigue découle des premiers chapitres de *The Old Curiosity Shop*, et il devient évident que les adaptateurs étaient prêts à mettre en scène tout ce qui leur permettrait de tirer profit du nom et de la popularité de Dickens. La première scène se passe chez Mrs Quilp, à l'occasion du thé qu'elle offre, puis les Weller ainsi que d'autres personnages se trouvent mêlés à des aventures comiques en elles-mêmes, mais aboutissant

finalement à mettre en évidence la trahison de Quilp. Tout ceci est amené par l'intervention d'une Mrs Brown, prétendue veuve d'un employé de chemin de fer. Elle déclare à Sam que son père ne l'a pas bien traitée, et finit par découvrir que Quilp est son mari depuis longtemps disparu. De nombreuses entrées et sorties forment le pivot de la farce. On y introduit des chansons pour se conformer à la tradition du vaudeville, mais le rythme de l'action se ralentit lorsque Sam et Quilp narrent des histoires tirées du périodique.

Le manuscrit de la pièce porte l'inscription suivante : « Retourné par ordre du Lord Chambellan, 18 août 1840 », bien que la licence soit datée du 8 et que la représentation ait eu lieu le 10. L'autorisation de jouer fut de nouveau accordée le 27, deux jours avant que la pièce ne fut retirée du Strand ! Le texte ne révèle nulle trace de modification exigée par la censure. Pendant le mois de novembre, le Queen's Theatre intitula une reprise *MASTER Weller's Watch*, accentuant ainsi la transition vers *The Old Curiosity Shop*.

Selon une légende à laquelle on a souvent donné créance, Dickens aurait délibérément modifié le nœud de son quatrième roman, afin de jouer un mauvais tour aux adaptateurs. Dans ce but, il aurait changé « l'heureux dénouement » et « tué » la petite Nell². Nous n'avons pas à aller loin pour anéantir la plausibilité de cette fable. Mamie, fille de l'auteur, rap-

(2) Voir H. C. NEWTON dans *Household Words*, 22 juillet 1905.

pelle que Dickens se rendit malade de chagrin en décrivant les derniers jours de son héroïne, tant il ressentait les peines de ses personnages. « Toute la nuit, j'ai été hanté par cette enfant, et ce matin, je suis mal à l'aise et déprimé », lui dit-il. De même il écrit à Forster : « On ne peut, je vous l'assure, courir le galop pour cette partie de mon roman... Cela projette sur moi une ombre terrible... Elle ne manquera à personne autant qu'à moi... »³. Croire, dans ces conditions, que Dickens « tua » Nell pour irriter ses adaptateurs serait l'accuser de se mal conduire vis-à-vis de ses amis. Or, si nous avons pu noter quelques surprenantes contradictions dans sa conduite envers les adaptateurs, cette charge plus sérieuse semble dénuée de tout fondement.

L'examen des pièces tirées de *The Old Curiosity Shop* suggère plutôt l'idée que les adaptateurs se refusaient à tuer la petite Nell. Son décès survint, nous dit-on, à quatre heures du matin, le 17 janvier 1841, quinze jours environ avant qu'il ne fut révélé au public. Or, deux adaptations avaient été mises en scène au mois de novembre précédent, mais aucune version basée sur le roman intégral ne parut avant 1853. Encore, celle-ci n'eut-elle qu'une seule représentation. N'est-il pas raisonnable de soutenir cette théorie, que Stirling, par exemple, imagina à l'avance la mort de Nell et que, jugeant l'évènement trop triste pour plaire aux spectateurs, il fit la pièce avant d'avoir à envisager l'alternative de s'en tenir strictement à l'intrigue

(3) FORSTER, I, 127 et ss.

de Dickens, ou bien — crime entre les crimes — de changer cette intrigue lorsqu'il en connaîtrait le dénouement. Les lecteurs pleurèrent sans réserve lorsqu'ils apprirent le sort de la séduisante petite héroïne : les manifestations n'eussent-elles pas été plus violentes au théâtre ? L'habitude du mélodrame avait accoutumé les spectateurs de l'époque à reconnaître la vertu et le vice, la récompense et le châtement, dès les débuts d'une pièce, et la mort imméritée de Nell eût causé un choc violent, difficilement accepté ⁴. Pour éviter ce choc, l'adaptateur aurait dû remanier complètement la pièce et se montrer aussi hardi que l'écrivain qui ressuscita Nell après que Dickens l'eût fait mourir. La mort de Smike (dans certaines versions), et celle de Nancy ne peuvent être citées comme précédents. Smike, sur la scène, ne concentrait pas sur lui toute l'attention, et Nancy était, somme toute, « égarée hors des sentiers de la vertu ».

Malgré les talents individuels de Mrs Keeley (Nell) et de Yates (Quilp), la pièce de Stirling ne reçut pas un accueil propre à encourager les adaptateurs qui attendaient leur tour, hésitant peut-être à entrer immédiatement en lice, ou à courir le risque d'adopter un dénouement tragique. Sifflée à la sixième représentation, la pièce fut retirée au bout de trois semaines; durant la dernière, une reprise de *Oliver Twist* renforça le programme. Les critiques ne furent pas d'accord sur l'adaptation. Le *Theatrical Times* dit: « il est

(4) Comparez l'irrévérence de la génération suivante. OSCAR WILDE osera dire : « Il faut avoir un cœur de pierre pour lire la mort de la petite Nell sans éclater de rire ».

impossible de concevoir une pièce plus agréable ou plus amusante » ; d'autre part, le *Sunday Times* déclare : « il est irritant de voir une telle distribution inutilement prodiguée pour une pièce aussi pauvre ».

La première des quinze scènes est consacrée à l'encombrante mécanique de l'Horloge de Maître Humphrey. Les membres du cercle littéraire se préparent à lire leurs manuscrits, « lorsque l'horloge de l'appartement s'ouvre petit à petit et découvre le Magasin d'Antiquités ». Avant de s'éclipser discrètement, Maître Humphrey se mêle un moment aux véritables personnages du roman. Ce rappel du plan original du périodique est évidemment absurde, si bien que Lacy imprima l'adaptation en négligeant le rôle de Humphrey. En vain, Stirling tenta-t-il de conserver quelque progression d'action, en donnant plus d'importance à l'invraisemblable grand-père, sans le rendre trop pathétique. Dick Swiveller, avec l'aide de Quilp, veut contraindre Nell à l'épouser. Mais, à la vue de Nell en prière, les bons sentiments triomphent chez Dick ; il se repent et empêche Quilp de l'enlever. Le fil de l'intrigue est très mince ; l'exposition est inepte et la conclusion faible, Nell se tournant vers le public pour lui rappeler que l'horloge sera remontée chaque semaine.

Le second et dernier adaptateur écrivit pour le City of London Theatre un « dénouement inattendu » que nous n'avons pas pu retrouver. G. Dibdin Pitt en était l'auteur et jouait sa propre version. Quelques détails de l'affiche indiquent un prologue ressemblant à celui

de Stirling et des scènes tout aussi « décousues ». Toutefois, l'intrigue est probablement différente, car Dick Swiveller ne paraît pas faire partie de la distribution. La pièce, représentée le 23 novembre, tint l'affiche quinze jours ou un peu plus. Miss Vincent était une Nell d'aspect mûr.

Ainsi se termina brusquement l'histoire fragmentaire de *The Old Curiosity Shop*, avant même que le roman fût fini. Au Drury Lane Theatre, treize ans plus tard, on donna une représentation d'une version, mais rien ne prouve qu'elle était nouvelle. Si l'on considère les possibilités scéniques, le roman est assurément fort difficile à adapter, mais ce seul problème n'eût pas suffi à décourager les adaptateurs. L'Amérique trouva la chose plus acceptable et, comme il était facile de le prévoir, avec le développement d'un théâtre plus réaliste après la mort de Dickens, de nouvelles adaptations naquirent en Angleterre. Nous estimons cependant que, selon le point de vue utilitaire, la petite Nell est le personnage le moins « dramatique » que Dickens ait jamais créé.

BARNABY RUDGE

Dickens poursuivit la publication de son journal hebdomadaire avec le premier de ses deux romans historiques, qui se plaçait à l'époque des émeutes de Gordon, en 1780. En tant que reconstitution du passé,

Barnaby Rudge n'offre rien de remarquable, mais ses grandes visions descriptives, jointes à l'instinct qui pousse l'auteur à exhumer, des ouvrages et des journaux parus soixante ans auparavant, une documentation méticuleuse, rachètent l'absence de précision dans sa peinture des personnages. Les événements historiques ne servent d'ailleurs que de fond, et les émeutes de « finale » grandiose. Le roman, annoncé durant une brève rentrée de Master Humphrey organisée dans ce but vers le 3 février 1841, se poursuivit jusqu'en novembre, lorsque Humphrey déclara que « l'horloge s'est tue à jamais ».

On sent dans *Barnaby Rudge*, comme dans le roman précédent, un manque de comique nuisant à sa valeur théâtrale. Il y a bien Miss Miggs et Simon Tappertit, mais ni l'un ni l'autre n'est assez drôle ni assez grotesque pour être aisément reproduit. Il est à peine besoin de souligner ici que le spectateur ordinaire désirait soit du mélodrame, soit de la farce; de préférence un simple alliage. Il demandait donc la description de personnages mélodramatiques ou grotesques, ayant en outre un certain accent pathétique, à condition que cela n'allât pas plus loin, comme dans le cas de la petite Nell. Après *Pickwick*, le choix naturel des adaptateurs se porta sur l'élément de mélodrame, où l'on introduisait au mieux les rôles comiques sans toutefois les multiplier à l'excès. Le résultat était rarement satisfaisant. Parfois le burlesque suppléait au mélodrame dickensien, insuffisant à fournir une action animée et à éveiller une émotion

chez des spectateurs trop habitués aux sauvetages de de la dernière heure et aux mystères qui leur glaçaient le sang dans les veines. Ainsi, que l'on considère l'un ou l'autre élément dramatique, la pièce reste peu substantielle.

Un nouveau nom s'ajoute à la liste des théâtres qui jouent des pièces d'après Dickens. Le Lyceum Theatre, existant encore de nos jours, présenta la première adaptation de *Barnaby Rudge*, encore inachevé, le 28 juin 1841. Ce théâtre était également connu sous le nom de The English Opera House, ayant été inauguré en 1829 pour la représentation d'opéras en anglais, et ce dernier nom a peut-être quelque rapport avec une indication que nous avons lue à l'égard d'une version hypothétique, un « divertissement musical » dans la même semaine à The East [?] Opera House ¹. En tout cas, la licence du Lyceum fut accordée trois jours *après* la première soirée ! Les habituelles chansons de vaudeville, qui demeuraient obligatoires deux ans encore, composaient le seul élément musical de la pièce, écrite en collaboration par C. Melville et C. Selby.

Ce « drame domestique » débute par le récit que fait Solomon Daisy à l'Etranger (en réalité Rudge) sur l'assassinat de Reuben Haredale ; la scène se passe à l'auberge du Maypole. Nous sommes peu à peu mis au courant de la querelle de Geoffrey Haredale avec Chester, de l'idylle de leurs enfants, de l'attitude de la volage Dolly Varden vis-à-vis de ses prétendants : le

(1) C. SCOTT, *The Drama of Yesterday and to day*, v. 2 bibliographie.

fidèle Joe, fils de l'aubergiste Willet, Hugh le fou, et l'apprenti rusé, Simon Tappertit. La crise montre Rudge dénoncé par sa femme alors qu'il tente d'étrangler Barnaby, ce qui présage curieusement les intentions de Dickens lui-même. Dans ce cas d'ailleurs, il ne s'attaqua pas aux auteurs dramatiques. Si nous ajoutons que parmi toutes les versions de toutes ses œuvres le seul rôle qui le satisfît complètement, dit-on, fut celui de Miss Fortescue (Barnaby), on a des raisons de soupçonner que Dickens ait pu avoir une part financière dans le drame de Selby et Melville. S'il a touché certains bénéfices, ils n'ont porté que sur quarante-cinq soirées, brève carrière comparée à celle d'*Oliver Twist* au Surrey.

A l'inverse de leurs habitudes, Stirling écrit une adaptation pour le Strand, Moncrieff pour l'Adelphi. L'attribution de la pièce de l'Adelphi à Stirling prouve, de la part des deux auteurs, une identique médiocrité. Cependant, le nom de Stirling figure sur l'affiche du Strand, annonçant des scènes spectaculaires : « Les émeutes de Londres. Le mystère se dévoile au milieu des flammes de la ville incendiée ». Quant au reste de la pièce, le manuscrit ne présente aucun intérêt spécial, sinon que l'on peut y déceler un plus grand souci en faveur d'une intrigue cohérente, de la concision dans le dialogue, et une certaine fidélité au roman. Mais ce *Barnaby Rudge, or, The Riots of London in 1780* est une exception dans la longue liste des adaptations publiées par Stirling. Mrs Keeley incarna le héros.

La critique qui, à notre avis, explique la cause du déclin de Dickens sur la scène se trouve dans le *Theatrical Observer* du 20 décembre. Ce journal signale ainsi la version de Moncrieff : « Nos adaptateurs mettent trop en lambeaux leur tragédie, et n'allègent pas suffisamment leurs effets mélodramatiques par la comédie ». En outre, *The Era* trouve que la pièce « manque de suite..., les scènes se succèdent trop rapidement ». Cette phrase signifie que, tout au moins à l'égard du manuscrit, Moncrieff ne pouvait ou ne voulait refréner sa tendance à accumuler toutes les situations possibles aux dépens de la clarté : les personnages surgissaient les uns après les autres, jusqu'à ce que la mémoire du spectateur soit péniblement surchargée. Le nombre réduit des scènes (seize en tout) ajoute à la confusion des détails.

Un long commerce avec les deux adaptateurs les plus notoires de Dickens est nécessaire pour différencier le *modus operandi* de Moncrieff de celui de Stirling. Il y a cent ans, la chose eût été plus facile — une seule visite à l'Adelphi et au Strand eût suffi. Au fur et à mesure que les versions dramatiques se succèdent, et jusqu'à *Barnaby Rudge*, il devient de plus en plus évident que Moncrieff appartient à la plus ancienne des deux écoles mélodramatiques, si vieilles pour nous. Il ne laisse jamais l'auditeur dans le doute, du moment que les renseignements donnés ne nuisent pas à ses conceptions de l'intérêt dramatique soutenu. C'est ainsi que Dolly Varden nous déclare promptement, à propos de Joe Willet : « J'avoue que

je l'aime », et que l'Étranger (le vieux Rudge) reste toujours en vue, à moins qu'il ne serve de thème aux monologues des autres personnages. La « fanfare finale » est un essai prématuré de « mouvement de foule », les émeutiers ramenant Barnaby et sa mère. Soit qu'elle fût le résultat de sa brouille avec Dickens, soit pour toute autre raison, la discrétion de Moncrieff, qui attendit la dernière livraison du roman, fut approuvée comme étant « judicieuse ». « Il y a quelque chose de malhonnête, disait le *Sunday Times*, à lier un début emprunté à une conclusion maladroite ». Cependant, « les adaptateurs justifient leur but en diffusant l'œuvre des écrivains sous une autre forme... Sans quoi, ils ne seraient guère plus que des forbans littéraires ». De toute évidence, la presse ne s'opposait point à ce qu'on adaptât un roman à la scène.

Vers décembre 1841 également, une version obscure a pu être produite au Victoria, où l'on dit que Thomas Higgie préparait une adaptation. Elle a peut-être précédé celle de Moncrieff, que *The Era* appelle « la quatrième version dramatique » de *Barnaby Rudge*, mais qui s'annonce elle-même comme « embrassant tout le roman, lequel n'a jamais été dramatisé auparavant ». On ne trouve la version imprimée de Higgie qu'en 1856. Elle contient deux actes, imitant de près Selby et Melville, plus un troisième refait surtout pour décrire le duel de Geoffrey Harewood et de Chester (où ce dernier trouve la mort), et le « grand finale » des ruines du Warren.

Il faut encore mentionner une pièce non identifiée, appelée *Barnaby Fudge*, à l'Olympic Theatre le 23 août 1841. Il s'agit peut-être d'un simple jeu de mots dont le titre seul rappelle Dickens, ou bien de la parodie d'une adaptation. Dans le second cas, c'est le premier exemple d'un genre rare, le respect pour Dickens l'emportant sur le goût populaire de voir ridiculiser sur la scène les chefs-d'œuvre littéraires de réputation classique². La première version imprimée de *Barnaby Rudge* est de 1843, publiée par Oxberry, qui fait mention d'une production à l'Olympic. Ce théâtre l'annonça aussi pour le 30 décembre 1841, sans doute une reprise. Le Marylebone Theatre offrait la même pièce le même jour. Une indication relative au jeu des acteurs est intéressante : « Dillon (l'auteur) jouait Barnaby, et sa conception prêtait au rôle une force et une réalité dont on avait complètement perdu l'habitude, en raison de l'air de simplicité enfantine dont il était imprégné quand il était joué par une femme. »³.

Plus de vingt ans après, Mrs John Wood, une actrice américaine d'origine anglaise, reprenait *Nicholas Nickleby*, dans une adaptation qui introduisait un élément plus « gai » dans cette sombre histoire. Elle donna du relief au personnage de Miss Miggs qui, au Princess's Theatre, en novembre 1866,

(2) Un « burlesque » sur le *Grillon du Foyer* (v. infra p. 106) fut bâti sur la multiplicité des versions théâtrales. *Oliver Twisted, or Dickens up a Tree*, sketch donné au London Pavilion le 13 novembre 1905, fut proclamé comme étant « de goût fort douteux ».

(3) *Lloyd's*.

« n'hésitait pas à nager sur les tables et à tomber dans des bassines ». L'accent américain de Mrs Wood choqua la susceptibilité des Anglais (à moins que ce ne fût leurs préjugés) et le rôle fut repris par un homme, changement ne paraissant pas impliquer qu'il y fallût une interprétation plus raffinée. Le drame suivait les principaux événements du roman. C'était en apparence une pièce nouvelle, mais il semble pourtant qu'elle ait été construite d'après une vieille version américaine, trop démodée pour convenir au goût de l'époque.

CHAPITRE V

RICHEs DOMAINES INEXPLOREs :

MARTIN CHUZZLEWIT

Quand Dickens revint des Etats-Unis en 1842, il rapportait la matière de deux livres, dont l'un n'était pas un roman, mais un recueil d'impressions de voyages, *American Notes*. Le 18 octobre 1842, moins de deux mois après la publication de cet ouvrage, Stirling présentait une farce en un acte intitulée *Yankee Notes for English Circulation* (Notes américaines à l'usage des Anglais). Ce titre constituait un piège éhonté. Etudier cette pièce sérieusement et y voir une véritable adaptation serait perdre son temps; mais l'existence d'une pareille imitation nous oblige à faire remarquer que, dans la mesure où nous pouvons en être informés, les *Memoirs of Joseph Grimaldi* et *A Child's History of England* ne furent pas portés à la scène. Au reste, les procédés publicitaires de Stirling prouvent qu'il n'était pas un « homme de lettres » plus consciencieux que Moncrieff.

Yankee Notes trouvait sa substance en alliant les deux noms longtemps séparés de Dickens et de Rice

(ce dernier, rappelons-le, était célèbre dans le rôle du nègre, Jim Crow), dont l'association, lors de la première adaptation de *Pickwick*, n'avait duré qu'un soir. La scène se passe dans le hall d'un hôtel à Saratoga Springs, dans l'Etat de New-York. Un épisode d'amour comprend un enlèvement et deux déguisements, tandis qu'un Anglais fuyant sa patrie ajoute à la distribution la saveur anglo-américaine qui s'impose. Jim Crow annonce à la fin qu'il va accomplir une grande tournée en Angleterre « et dire tout sur vauriens blancs comme Massa Boz... », puis, tourné vers le public, il chante *Yankee Doodle*. Malgré sa médiocrité, la farce tint l'affiche environ un mois; *The Era* affirme « qu'elle contenait plusieurs situations drôles ». Dans le but de mettre à profit le goût du public pour la bouffonnerie du nègre, d'autres théâtres n'hésitaient pas à faire appel à l'autorité de Dickens, qui était censé avoir pris son modèle sur le vif. C'est ainsi qu'une affiche de l'Adelphi, à Edimbourg, annonce « Le Juba de Boz, tel qu'on le voit décrit dans *Yankee Notes*, le seul adolescent de couleur paraissant en public »¹.

Si les adaptateurs avaient réellement été dans l'attente de vues nouvelles, de bizarres caractères étrangers, ou d'un panorama vivant de la vie américaine, *Martin Chuzzlewit* aurait dû les combler d'aise. Au lieu de cela, toute l'école du genre se maintint sur un terrain familier; ils présentaient les aventures de Martin en Angleterre et l'envoyaient cher-

(1) *Dickens Folio*, Harvard University Library.

cher fortune aux Etats-Unis durant les entr'actes. Leurs efforts n'aboutirent pas avant la fin de la publication du roman en juillet 1844. Ce miracle de retenue demande une explication. Trois facteurs ont pu y contribuer. D'abord, il est vraisemblable que Dickens, par suite de quelque entente avec les directeurs de théâtre, ait empêché que son roman fût devancé sur la scène. En second lieu, l'ouvrage se vendait mal. Enfin, et c'est là le côté intéressant pour l'adaptateur, le séjour de Martin à l'étranger permettait difficilement de donner avant son retour un dénouement vraisemblable à la pièce.

Dans les journaux, on « déplora » l'absence des scènes américaines, on en imputa la faute à la hâtive composition dont Stirling était coutumier. Il écrivit sa version pour le Lyceum, qui la présenta le 8 juillet, une semaine après la publication du dernier chapitre du roman.

Keeley osa écrire à Dickens pour lui demander un prologue; ayant essuyé un refus, sans doute non inattendu, il trouva en la personne d'Albert Smith, romancier et futur adaptateur de Dickens, un remplaçant. Smith lui fournit un poème de quarante-trois couplets environ, récité sur la scène par Mrs Keeley. Il donne naïvement la formule d'une pièce à succès — une note moderne, une note comique, et une note pathétique.

« Pas de sombre légende de quelque page moisie, Ei soigneusement adaptée à la scène... Nous devons l'histoire que vous allez voir A cette grande main magistrale dont la puis-

sance Peut déchaîner les rires, faire couler les larmes, Et éveiller un écho dans tous les cœurs. » ²

Smith songeait-il peut-être à *Barnaby Rudge* lorsqu'il indiqua que le dernier roman de Dickens était tout à fait moderne.

Que Stirling ait été très fier de son adaptation, nous pouvons l'imaginer facilement, car dans ses souvenirs il fait mention de 280 représentations données. Elles ne se succédèrent pas sans interruption (bien que l'auteur ne le dise pas); il y en eut en effet 90 de suite. Cette statistique de Stirling ne doit pas passer sans commentaire. Il est vraiment étonnant qu'il ait apparemment tenu compte des reprises de *Martin Chuzzlewit*, car il a si peu parlé de ses autres adaptations de Dickens. En général les mémoires de Stirling, comme la plupart des écrits portant sur le théâtre de l'époque, sont très riches en anecdotes, mais peu en faits. Ce n'est pas d'ailleurs sans raison qu'il a conservé si frais le souvenir de cette adaptation. Elle fut louée comme « la meilleure des premières versions de Dickens »; la technique de Stirling était en progrès. Le manuscrit lui-même montre de prudentes modifications; ainsi des longueurs ont été supprimées dans l'exposition. Il y a des coupures supplémentaires dans la pièce imprimée, ce qui accentue l'impression que les portraits sont moins chargés. Il faut d'ailleurs reconnaître que cette amélioration est obtenue aux dépens de l'intrigue : elle est si condensée que seuls les fami-

(2) Se trouve seulement dans l'édition d'Oxberry.

liers du roman peuvent en trouver les principaux incidents complètement intelligibles.

Martin est un héros dont on parle peu. Son amour pour Mary Graham, — de même que l'amour de Nicholas Nickleby — est à peine esquissé; lui-même est presque un intrus dans l'intrigue. L'intérêt se concentre surtout autour des machinations de Jonas Chuzzlewit. Le meurtre de Montague Tigg a lieu dans la coulisse, et un certain raffinement se révèle dans le dialogue qui l'accompagne : « Le sang parfume la nuit d'été et monte de la terre au ciel ». A Mrs Keeley incombe la responsabilité du personnage comique, dans le rôle de Bailey le Tigre; à son mari, une farce incidente dans le personnage de Mrs Gamp, la nurse déplorable mais drôle, dont le nom devint en anglais un synonyme de « parapluie ».

Un commentaire étrangement prophétique, mais fort inexact en l'occasion, proclama au sujet des Keeley et de leurs collègues que « Dickens devait les avoir eus en tête lorsqu'il les décrivit, tant ils sont présentés devant nous avec vigueur ». En lisant entre les lignes, nous pouvons en déduire que la préférence de Boz pour ces acteurs était de notoriété publique et qu'elle avait peut-être empêché les adaptateurs et les critiques de comprendre aussi bien que le romancier les principes sur lesquels il fondait ses objections à l'égard des adaptations. L'inexactitude de l'assertion du critique est d'ailleurs démontrée par un fragment de lettre déjà mentionné, dans laquelle Dickens refuse un prologue à Yates, mais lui pro-

pose d'assister à une répétition avant son départ pour l'Italie. « Je présume que Mrs Keeley incarnera Ruth Pinch. S'il en est ainsi, je suis sûr d'elle, et de votre Mrs Gamp... ». Mais Mrs Keeley incarna Bailey, Ruth étant un rôle très secondaire. Cela ne correspond pas à ce que Dickens avait « en tête » ; il est même probable qu'il ne se représentait pas jusque-là l'actrice dans un rôle déterminé.

Nous pouvons fonder sur des bases assez solides l'hypothèse qu'impliqua la lettre citée. Elle fut écrite le lundi 24 juin, et Dickens offrait de « parcourir » la pièce avec les acteurs le vendredi suivant, 30 juin. En d'autres termes, le temps relativement long accordé aux répétitions, si l'on tient compte de l'époque, n'indique pas seulement qu'elles commencèrent avant la parution du dernier (et double) numéro du roman, mais que Dickens se rendit au théâtre le jour même de la publication, ou bien la veille. Que se passa-t-il ? Dickens esquissa-t-il la fin pour les acteurs, ou la laissa-t-il en suspens ? Comme en fin de compte la pièce comportait un dénouement quelque peu différent — Jonas est arrêté pour le meurtre de Tigg et ne s'empoisonne pas — reste l'amusante supposition que Dickens écouta les modifications de Stirling, qu'il accepta tranquillement. Pour *Martin Chuzzlewit*, elle est seulement amusante, mais elle peut être significative en d'autres cas, quand l'intrigue se trouve davantage altérée. Après les avoir désapprouvées ouvertement, Dickens n'a-t-il pas tacitement accepté certaines adaptations en écoutant des versions nou-

velles aux répétitions, pourtant incomplètes et utilisant mal ses situations ?

En outre, nous avons vu par ailleurs que, dans le texte imprimé d'une adaptation, différant souvent du manuscrit par bien des détails, la conclusion « originale » subsiste, alors qu'une modification dans le sens du roman eût été très simple et, à notre avis, tout indiquée. Il se peut ainsi que la version du Lyceum ait été remaniée, mais certainement après que Dickens l'eût vue. D'autre part, les témoignages tendent à prouver que la personne chargée d'arrêter la forme définitive de la pièce n'en changeait la teneur que pour plaire au public, ou bien encore pour avoir l'excuse de présenter une version « révisée ». L'arrestation ou la mort de Jonas Chuzzlewit était une alternative de peu d'importance pour l'adaptateur ou pour le directeur — en l'occurrence le compétent Keeley. Celui-ci cherchait avant tout à présenter la première version, tout en lui assurant le succès qu'une préparation adéquate pouvait lui donner, servie de plus par le grand talent dont il disposait.

Deux autres *Chuzzlewit* parurent ensemble, une semaine après celui du Lyceum, un sur chacune des rives de la Tamise. Tous deux avaient pour auteur Charles Webb, mais les affiches portent des sous-titres différents — *Silver Spoons and Wooden Ladles* (Cuillers d'Argent et Louches de Bois) au Victoria et *What he Did and What he Didn't* (Ce qu'il fit et ce qu'il ne fit pas) au Strand. Par désir d'originalité plus

grande, le programme du Victoria souligne que « le drame a été expressément adapté en vue de mettre en valeur les talents de tous les acteurs engagés pour la représentation » (aveu sans détour de l'infime importance de Dickens !) et différent de « celui de l'autre côté de l'eau ». Cela n'empêcha pas le Strand de compter soixante-quinze représentations, alors que le Victoria n'en eut que douze, et de reprendre la pièce la saison suivante. La différence ne saurait être attribuée à une divergence de texte. La pièce était sans doute mieux jouée au Strand, devant un public plus cultivé : ce furent probablement là des raisons satisfaisantes. Webb appartient à l'école de Moncrieff : il étire la pièce en longueur par l'adjonction de nombreuses scènes (vingt-deux). Il s'épargne la peine de décrire les décors en renvoyant le lecteur aux illustrations du roman. Jonas y apparaît en traître macabre ; avant d'assassiner Tigg, il chante un couplet : « Cela ne sauvera pas la tête, Destinée à être transpercée et fendue », puis « il saisit fermement sa victime ».

Pour remplir la dernière quinzaine de la saison, le Queen's Theatre produisit à son tour un *Martin Chuzzlewit* le 29 juillet. Lacy, qui avait collaboré avec Higgin, posa plus tard un problème à la postérité en publiant le drame avec les quatre distributions des théâtres qui avaient joué *Chuzzlewit*. Elles étaient erronées, et en tout cas, on donne à entendre que les deux auteurs avaient écrit toutes les adaptations ! Au début du mois d'août, deux autres versions

furent jouées dans des théâtres moins importants, ce qui en faisait cinq en un peu plus d'un mois (voir bibliographie). En considérant la diversité d'intrigues pouvant être envisagées, du moins en ce qui concerne les chapitres américains, on peut dire que Stirling fut imité par tous les autres, et il est juste, en conséquence, qu'il ait survécu comme auteur choisi pour une reprise alors que les autres étaient oubliés. Il n'y eut plus de nouvelle tentative jusqu'en 1868; alors parut une version manquée, « hâtivement composée, décousue..., quatre longs actes sans valeur, où l'histoire était omise »³.

Nous avons parlé d'une pièce dont le titre, *Yankee Notes For English Circulation* était presque la seule raison d'être. Quatre ans plus tard, Stirling va plus loin, il emprunte comme titre de farce le nom d'un personnage féminin mentionné dans *Martin Chuzzlewit* en tant qu'amie absente de Mrs Gamp. C'est *Mrs Harris* (Lyceum, 22 octobre 1846), servilement modelée sur Mrs Gamp, si servilement même que le manuscrit fut d'abord intitulé *Mrs Gamp at Home* (Mme Gamp chez elle). « La plus agréable des créatures dans une chambre de malade », comme elle-même l'annonçait au public à la fin, se trouve introduite dans un sketch stupide, vide de toute caractéristique rappelant Dickens. Cependant « Gamp-Harris » plût au public et ne tarda pas à paraître ailleurs. Deux ans ont déjà passé depuis la vogue de *Chuzzlewit*, mais entre temps les Contes de Noël ont

(3) *The Era*, 8 mars 1868.

été partout portés à la scène, si bien que les courtes pièces sont à la mode. Nous trouvons que Ben Webster reçut une licence pour *Mrs Sarah Gamp's Tea and Turn Out* le lendemain même des débuts du sketch au Lyceum : Il y a trois scènes, l'une surtout chez Sarah Gamp (« une bouillotte sur le feu et une quantité de timbales »). Sarah est nantie d'un ancien prétendant que l'on dupe pour le faire consentir au mariage de son fils avec la nièce de Sarah. Des « tempêtes de rire » saluent ce « sketch bozien ». Il n'en fut pas de même au Queen's Theatre, où la version de Fox-Cooper ne survécut pas après la semaine du 16 novembre. Il traîna « l'association » Gamp-Harris dans une farce vulgaire et insipide, ayant trait à un homme héritier d'une certaine somme, sous condition de ne pas épouser une veuve, ce qu'il a précisément fait.

Dickens n'ignorait pas les qualités théâtrales de Mrs Gamp. Il ajouta à *Mr Nightingale's Diary* (Le Journal de M. Rossignol) de Mark Lemon, beaucoup de cet humour qui lui était propre, lorsqu'il le joua en 1851. Parmi cinq autres personnages, il en fit un qui rappelait Mrs Gamp, une « digne femme » anonyme⁴.

(4) Voir également J. B. VAN AMERONGEN, *The Actor in Dickens*, p. 169, ainsi que FORSTER, vol. 2, p. 6; pour l'histoire de *Mrs Gamp and the Strolling Players*.

CHAPITRE VI.

A MAREE HAUTE : LES CONTES DE NOEL.

Il n'y a aucun doute, lorsque Dickens songea pour la première fois au *Christmas Carol* et commença ainsi la série de ces contes annuels que l'on devait ensuite attendre avec tant d'impatience, ce fut la consécration de son triomphe. Le *Christmas Carol*, en particulier, devint comme un symbole d'humaine bienveillance pour les hommes, et nombreuses sont aujourd'hui les familles anglaises où la lecture de cette histoire fait partie des rites de Noël. Un correspondant de la *Westminster Gazette* (21 avril 1909) protestant contre une adaptation sur le point d'être présentée au London Coliseum (un music-hall) énonçait l'opinion que « c'était un sujet sacré, un sermon révélant à tous sous une forme pratique et matérielle un devoir nouveau, plus élevé et plus saint de l'homme envers l'homme ». Il ajoutait que le *Carol* devrait être « très sérieusement abrégé pour le théâtre » ¹.

Par contre, les premières adaptations de ce Conte

(1) De courtes scènes ou sketches de caractère tirés de Dickens devinrent très populaires au Music Hall à dater de cette époque. Voir à ce sujet BRANSBY WILLIAMS, *My Sketches from Dickens* et *An Actor's Story*.

de Noël furent « très sérieusement amplifiées » sous forme de pièces de trois actes. Le fait qu'il s'agissait d'un rêve, bien que ce fût manifestement un inconvénient, donnait beaucoup de latitude au metteur en scène, qui se donnait comme but de monter un spectacle bien agencé. Mais la longue préparation nécessaire à une sorte de féerie de ce genre explique peut-être le délai qui s'écoula avant la présentation du *Carol*. Le livre fut publié avant Noël 1843 et la pièce parut simultanément sur trois scènes le 5 février suivant : à l'Adelphi (Stirling), au Surrey (Barnett) et à Sadler's Wells (Webb). A Stirling appartient toutefois la priorité, car son manuscrit obtint la licence une semaine avant les autres. Ce fut sans aucun doute le premier à être répété; et une fois de plus, Dickens prodigua ses conseils. Il semblait déjà ne pas pouvoir se tenir éloigné du théâtre. Pourtant il aurait dû comprendre qu'en surveillant une production, il ne faisait qu'encourager les autres théâtres. Nous nous refusons donc à dire avec Forster que « tous ses efforts pour aider... ne visaient qu'à rendre plus tolérable ce qu'il n'avait pas le pouvoir d'empêcher » ². Stirling rapporte que Dickens « donnait des indications précieuses » aux répétitions. Mais lorsque l'adaptateur proposa de mettre un appareil d'acier autour de la jambe malade de Tiny Tim, Dickens protesta : « Non, non, dit-il. Cela n'ira pas. Pensez combien ce serait pénible pour beaucoup de spectateurs qui peuvent avoir des enfants infirmes ». Lors

(2) Vol. 3, pp. 99-100.

de la représentation officielle, Dickens écrit à Forster, assez emphatiquement : « C'est mieux que d'habitude, mais cela me fend le cœur. Oh, mon Dieu ! si seulement j'avais pu prévoir une telle chose ! »³.

Ce que Dickens vit à l'Adelphi était par endroits rocambolesque. Après un prologue dans le bureau de Scrooge, le Fantôme lui fait trois visites remplies d'incidents. Dans la première, il retrouve sa vieille école et reconnaît dans un groupe de silhouettes « Ali Baba... et Robinson Crusoë ». Puis, au Bal de Fezziwig, le Fantôme du Noël de l'année chante une longue chanson : « Malgré le vent qui souffle, malgré la neige qui tombe... » et dit à Scrooge : « Je suppose que vous n'avez jamais vu quelqu'un comme moi ». Pendant une scène de naufrage, l'équipage entonne des cantiques de Noël. La troisième partie est moins complexe. Elle se termine par la conversation de Scrooge, et le rideau tombe sur le « Dieu nous bénisse tous ! » de Tiny Tim. La presse eut l'indulgence de dire que ce pot pourri réussit « grâce à sa conformité à l'histoire primitive de Dickens ». En tout cas, il eut assez de prestige pour être l'une des rares versions des Contes de Noël reprises, durant quarante soirées en 1859.

C. Z. Barnett, n'ayant pas eu, comme Stirling, la « sanction » de Dickens pour son adaptation, reprend le vieux raisonnement que sa pièce (au Surrey) « augmentera considérablement la vente du livre ». Webb, à Sadlers's Wells, est, comme on peut s'y attendre, consciencieux et travailleur, présentant au-

(3) Ibid.

tant d'action que possible, chants, danses, tableaux, etc., ce qui indique sa confiance dans le matériel dont disposait ce théâtre. Dans la collection du Lord Chambellan on ne trouve que le premier acte, mais il est très long. Pour le reste de la pièce, ou pour une autre sans doute analogue, nous nous reportons au manuscrit de Webb destiné au Strand. C'est l'un des cinq *Carols* joués le 12 février, une semaine plus tard. Le premier acte ressemble à celui de Sadler's Wells, mais Webb l'a évidemment remanié pour une production moins luxueuse; aussi les tableaux des Noël's Passés sont-ils de pures pantomimes. Il est bien possible que Webb, qui composa également une version pour le Britannia Theatre, ait travaillé aussi au Victoria — comme dans les cas de *Martin Chuzzlewit* — mais les détails à ce sujet font entièrement défaut, de même que pour le Queen's Theatre et le City of London Theatre. Originales ou non, ces pièces anonymes étaient tout à fait insignifiantes, et ne tinrent la scène qu'une semaine. On a ici un curieux groupement : d'abord trois pièces le même soir, puis cinq autres huit jours après; puis le théâtre professionnel ne donna rien plus rien avant 1870.

*
**

Les pièces tirées du conte de Noël suivant, *The Chimes* (Les Carillons) furent également présentées en quelques courtes semaines.

La précipitation des auteurs de théâtre se fit plus grande, dès que l'on sut que Dickens avait placé l'adaptation entre les mains de deux de ses amis personnels. L'un de ceux-ci était l'auteur fort blâmé

du premier et très mauvais *Oliver Twist* du St James Theatre; Gilbert A'Beckett. L'autre était Mark Lemon, associé avec Dickens dans la distribution de nombreuses représentations d'amateurs. Cette fois, la collaboration du romancier ne fait pas de doute, car la pièce fut présentée le 18 décembre 1844, deux jours après la publication du conte. Suivant le fils de A'Beckett « il pria ses amis... d'adapter *The Chimes*... pour déjouer les voleurs. Mon père (magistrat) écrivit la pièce, et Mark Lemon la fit répéter »⁴. L'affiche est amusante : « La seule version autorisée... depuis longtemps en préparation ». Avec Stirling à l'arrière plan ? Au contraire, la version fut hâtivement présentée sur la scène de l'Adelphi le jour même où la licence fut obtenue, vingt-quatre heures avant la date annoncée par la publicité.

L'examen du texte démontre que *The Chimes* donnait une pièce terne, et sans doute incapable de capter l'attention du public. La magie attachée au nom de Dickens était vraiment immense pour assurer une certaine carrière à une longue pièce tirée presque mot à mot d'un conte dont le charme fugitif est transformé en un dialogue froid et décousu. L'exposition se poursuit implacablement. Deux personnages parlent sans arrêt d'un troisième qui est absent : Meg et son père Toby s'entretiennent de Richard, l'amoureux de Meg; puis Richard et Cute, l'alderman, parlent de Meg, et ainsi de suite. La délimitation entre la réalité et le rêve de Toby est très vaguement indiquée dans le

(4) *John Bull*, 15 avril 1903.

texte. Cette « action dans l'action » ne profite pas de l'intervention d'un Fantôme qui permettrait de distinguer la réalité de la fantaisie, mais à la vérité tous les personnages sont fantomatiques, se mouvant soit en rêve, soit en dehors du rêve.

La presse fut singulièrement réticente au sujet de *The Chimes*, peut-être par déférence pour Dickens, qui avait aveuglément encouragé la première version. Il est toutefois plus vraisemblable de croire qu'elle fut déconcertée par une adaptation qui, pour une fois, n'insultait en rien les personnages et ne déformait pas l'intrigue, mais qui n'en demeurait pas moins absolument incolore et vide. *The Era* trouva la pièce plus appropriée à la lecture qu'à la scène et en dit autant de la version de Stirling, qui n'avait donc probablement pas fait mieux. Il n'eut pas le temps de construire une pièce originale. Son manuscrit, accepté trois jours après la mise en vente du conte, est assez rudimentaire et ressemble suffisamment à celui de l'Adelphi pour nous persuader qu'il en est inspiré. La pièce eut trente-trois représentations.

Au jour de l'an 1845, une clientèle entièrement nouvelle fit la découverte des adaptations d'après Dickens. Deux ans auparavant, le Patent Theatres Act avait affranchi les « minor theatres » de la plupart des restrictions; on s'attendait donc à ce qu'un grand nombre de nouveaux théâtres fussent construits. Cette attente fut déçue, mais un nouveau genre de lieux de distraction apparut, les « saloons ». Etablis d'abord comme simples annexes des tavernes, leur popularité ne

tarda pas à permettre de les développer en véritables théâtres. Ils étaient eux aussi contrôlés par le Lord Chambellan. Dans le registre des Licences, aux Archives de Londres, on peut voir les statuts officiels. Par exemple : « Il est interdit de fumer et de boire dans les saloons pendant les heures où ils sont ouverts par autorisation du Lord Chambellan... l'accès par les bars... des tavernes dont ils dépendent est interdit ». Et, en 1844-45, il est spécifié qu'il « ne doit pas y avoir de tables ou de comptoirs sur lesquels on puisse placer des rafraîchissements ». Parmi ces établissements se trouvait l'Albert Saloon, ouvert vers 1844, qui annonçait *The Chimes* au mois de janvier 1845. L'adaptateur, Samuel Atkyns, acteur qui jouait Toby, semble avoir préféré la version de Stirling au texte « officiel », et avoir glané des idées dans une très longue adaptation montée une semaine auparavant au Queen's Theatre. Une autre licence fut donnée à un nouveau saloon, l'Appollo (*sic*) ; on peut attribuer la faute d'orthographe du copiste à son manque de familiarité avec ce nom. La pièce de l'Appollo, bien que calquée sur les précédentes, est brève et simple, ce qui change un peu. Il le fallait probablement pour ce genre de théâtre, qui débutait à peine.

The Chimes fut nettement un échec. Aucune reprise n'eut lieu, à l'exception d'une seule qui était peut-être une pièce nouvelle, au Britannia en 1862 ; portant le sous-titre de *Some Bells that rang an Old Year out and a New Year in*. (Des cloches sonnant le

glas de l'année qui s'en va et la naissance de celle qui vient). Quatre ans plus tard, sur la même scène, il semble qu'on ait monté une parodie de la pièce dans un sketch dont un certain Trotty Neck fait partie de la distribution.

*
**

La venue de *The Cricket on the Hearth* (Le Grillon du Foyer) sur la scène anglaise est un phénomène sans précédent. Ce ne fut pas seulement un succès, mais un envahissement de tous les théâtres. Si les programmes des soirées de cette époque n'avaient été si riches, le chant des grillons aurait étouffé presque tout autre projet théâtral. Entre le 20 décembre 1845 et le 16 janvier 1846, dix-sept théâtres au moins cédèrent à cet engouement, seuls le Sadler's Wells et le Surrey firent exception. On peut nommer neuf auteurs sur seize versions probablement différentes. Les adaptateurs habituels de Dickens ouvrent la voie, de nouveaux « saloons » entreprenants affirment leurs prérogatives, et un théâtre autrefois patenté, le Haymarket, se rend également. Dickens essaya une fois encore de décourager les adaptateurs en accordant la primeur de son conte à l'un d'eux. C'est à Albert Smith cette fois qu'il donna les épreuves de son conte, si bien que les Keeley purent jouer *The Cricket* au Lyceum le jour même de sa publication. Des notices parurent à l'avance, promettant au public que les noms des personnages seraient publiés le jour

de la première et, assertion toute gratuite, que la pièce n'avait jamais été jouée auparavant. Ce qui ne manqua pas d'inciter les autres théâtres à ne pas se laisser distancer.

Plus que le *Christmas Carol* ou *The Chimes*, *Le Grillon du Foyer* se prêtait à une rapide adaptation à la scène. Quelqu'un alla même alors jusqu'à écrire : « L'intention de M. Dickens, dans la conception du *Cricket*, était évidemment de le mettre à la portée des nécessités théâtrales... l'adaptation n'a par conséquent qu'à laisser de côté les parties que l'on ne peut rendre convenablement dans une représentation devant le public »⁵. En admettant même que cette hypothèse soit exacte. Dickens flattait alors les auteurs de théâtre pour mieux les décevoir ensuite. Le charme de Dot et de son mari John Peerybingle, de Caleb et de sa fille aveugle Bertha, disparaît dans une large mesure à la scène, où l'action défie parfois hardiment le bon sens. Nous savons que John, un grand et rude paysan, n'exprimerait pas en longs discours sentimentaux sa jalousie envers Dot, et n'ignorons pas que cette dernière est seule à blâmer pour sa conduite équivoque. Nous acceptons le récit tel qu'il est, une idéalisation, « un conte de fées du foyer », non pour un reflet de la vie.

La plupart des adaptations suivent un plan conventionnel, à l'exemple de la première. L'étranger fait son entrée dans la maison des Peerybingle; puis John le surprend dans les bras de Dot, chez Caleb Plummer.

(5) *Dramatic and Musical Review*, n° 197.

Il a quitté son déguisement de vieillard. Mais tout finit bien, car l'intrus s'avoue au moment donné le fils de Caleb, revenu de lointains pays pour épouser May, l'amie de Dot; en son absence May avait consenti à devenir la femme du vieux Tackleton. Une fois encore, une trop littérale fidélité au conte, ou peut-être la saison hivernale des « pantomimes », incite l'adaptateur à ajouter à la pièce la « Vision Magique », où l'esprit du grillon calme la colère de John en lui rappelant le bonheur qu'il a connu avec sa jeune femme. Une des versions, — au Bower Saloon — était même intitulée « pantomime ». Cette « vision » interrompt le fil de l'intrigue. On peut d'ailleurs en dire autant des pièces précédemment tirés des contes de Noël, mais dans ces premières les fantaisies pouvaient paraître imposées par le texte.

Les opinions relatives à la pièces furent variées; ce qu'un critique estime « trop long » est considéré par un autre comme « un véritable régal dramatique... pas une ligne du texte qui ne sorte de l'ouvrage ». Stirling travailla un peu plus lentement que d'habitude. Le résultat de ses efforts se manifestait à l'Adelphi le 31 décembre, deux jours après la date fixée par les annonces. Ce n'était rien de plus qu'un abrégé du modèle du Lyceum. La nouvelle année fut inaugurée au Princess's Theatre par une très longue version de l'acteur Thomas Archer. Il y eut un élément nouveau : un rideau de gaze, derrière lequel était représenté le rêve de John en trois tableaux dont les symboles sont loins d'être limpides. D'abord, des

« Dot » de tous âges et de toutes tailles, surveillées par de petites Tilly Slowboy (la nurse), portant des bébés et des John Peerybingle, dont certains sont pourvus d'écriteaux indiquant leur nom. Puis un cimetière dont toutes les tombes portent le nom de Peerybingle. Enfin, la silhouette d'un jeune homme enlaçant Dot. Le grillon murmure : « Mariée; et pas avec moi ». Bien que diffuses et d'une lecture ennuyeuse, les indications scéniques sont soigneusement portées sur le manuscrit⁶. Dot interprète un personnage laquace créé pour Mrs Stirling, actrice de premier ordre, dont le talent était plus admiré que celui de son époux. Le Victoria où Miss Vincent incarnait Dot choisit aussi la pièce d'Archer. La province vit cette même version. Dibdin mentionne un texte de *Charles Archer*, spécialement écrit pour Edimbourg.

L'une des mieux accueillies parmi les neuf versions présentées en même temps le 5 janvier 1846 fut celle de Townsend; elle ne mérite cependant pas beaucoup d'éloges. Pourtant la manière dont il traite une certaine situation et dont il amène le dénouement mérite un commentaire. C'est tout d'abord la façon dont Caleb parle à Bertha sa fille aveugle. Rappelons ici que pour la rendre heureuse il prétend que leur logement est un appartement confortable, et Tackleton un patron bienveillant. Aussi, à l'annonce du prochain mariage de Tackleton avec May Fielding, souffre-t-elle dans l'affection qu'elle a conçue pour lui

(6) Le premier exemple connu d'une copie faite au papier carbone.

(« L'ai-je donc trompée dès le berceau pour finir par lui briser le cœur ? »). Il y avait là de réelles possibilités pour un drame touchant, mais, au dénouement Townsend laisse Bertha en scène, sans même lui fournir l'occasion de saluer son frère si longtemps perdu, tandis que les autres personnages se joignent en une farandole au moment où le rideau tombe⁷. En second lieu, le nœud du deuxième acte est assez crûment exposé. Tackleton ayant insinué à John que sa femme le trompe, celui-ci lève un rideau masquant une pièce intérieure, exprime un étonnement de circonstance et fait part au public de ce qui se passe.

« Que vois-je ? Un jeune homme tenant à la main la perruque blanche qui lui ouvrit le chemin de mon foyer — un bras autour de la taille de ma Mary — la tête appuyée sur son épaule... ». Il chancelle et tombe sans connaissance.

Les « saloons » ne présentèrent aucune pièce sortant de l'ordinaire. A l'Albert, Barnett essaya de donner un effet nouveau en introduisant les créanciers de Caleb, Gripe et Dodger, mais son texte est pauvre. Au Grecian, la présence de « fées ailées » est bien accueillie. Au Haymarket, théâtre plus distingué, sinon plus expérimenté, Ben Webster, le directeur, annonce tous les jours pour le soir même une version de son cru à partir du 27 décembre, mais la première en fut retardée jusqu'au 6 janvier. Il s'était

(7) L'aveugle Bertha fut une autre fois traitée avec un certain manque de respect. J. L. TOOLE raconte qu'un jour, alors qu'il jouait le rôle de Caleb, l'actrice qui incarnait la jeune aveugle étant tombée malade, on la doubla par une jeune femme qui lut le rôle !

donné un excellent rôle (John) et, servi par une bonne distribution, il attira beaucoup de monde. Les critiques, saturés de « Grillons », se bornèrent à louer l'interprétation, demeurant d'ailleurs convaincus que « Boz avait remis l'ouvrage presque tout fait à son premier adaptateur ». Une des dernières versions s'avère burlesque : *The Cricket on our own Hearth*, d'Amadis Snooks, pseudonyme facétieux dissimulant mal la personnalité de E. L. Blanchard. Le rôle de Dot était joué avec l'accent irlandais par Kate Howard, directrice de l'Olympic; l'Esprit du Grillon avait des cornes et une queue. Les personnages de la pièce n'ont pas de noms de parodie ou qui ne figurent pas dans le conte de Dickens. Comme les scènes comprennent un « Bal des Grillons », grand tableau lumineux de tous les Grillons populaires aujourd'hui, il est probable que les plaisanteries portaient sur les versions présentées par les autres théâtres, bien plutôt que sur le conte. Les fervents admirateurs de Dickens souhaitaient que la pièce fût un échec, mais ce *Grillon* hérétique dura plus d'un mois.

La version de ce troisième conte de Noël née sous la plume du célèbre dramaturge et acteur irlandais, Dion Boucicault, est de beaucoup supérieure à toutes les autres. Son auteur était connu dans tous les théâtres de Grande-Bretagne, de France, et des Etats-Unis, où s'écoula la dernière partie de sa carrière. *Dot*, d'ailleurs, appartient à l'Amérique, où elle fut mise en scène deux ans avant la « première » de Londres

(Adelphi, avril 1861). Cette pièce devint une des œuvres favorites du répertoire anglais, donnée souvent avec un cadre « féerique » qui fut plus tard délaissé. Il comprenait un prologue montrant le détronement de Puck et d'Ariel en faveur des « esprits du foyer ».

La carrière aventureuse de Boucicault a donné naissance à quantité d'anecdotes, et sa pièce ne sut y échapper. Une légende veut qu'il ait adapté *Dot* d'après une version française de Paris, appelée *Le Marchand de Jouets d'enfants*⁸, et qu'il n'ait connu le *Grillon* de Dickens que plus tard. Il aurait alors été lamentablement éloigné de ce qui se passait dans le théâtre anglais, et dans la littérature populaire; cela ne semble pas véridique. En outre, le rapprochement avec la comédie-vaudeville française n'est basée que sur l'existence d'un pauvre fabricant de jouets qui, par affection, trompe sa fille aveugle. Une autre légende veut que les acteurs américains aient trouvé une curieuse ressemblance entre la pièce et un livre qu'ils avaient lu quelque part. Le *Grillon* lui ayant été identifié, les noms furent changés et on obtint de la sorte une production à grand succès !

Dickens était à Lausanne en 1846, mais il rentra à Londres pour assister aux répétitions de son nouveau conte, *The Battle of Life* (La vie est un combat), qu'il avait déjà remis à Albert Smith pour une adaptation destinée au Lyceum. Le 21 décembre, jour de la première, Dickens écrivit à sa femme : « Si je

(8) Par MÉLESVILLE et GUILLARD. Comédie-vaudeville en 1 acte. Théâtre Contemporain Illustré, vol. 1, n° 37. Voir MOSES, *Actor Families*, p. 126.

n'étais venu à Londres, je crois que cette version eût été tout juste tolérée — et cela même est douteux. Les acteurs étaient tous mauvais, tout était terriblement en retard, les paroles même du livre ont été brouillées dans la copie pour donner les absurdités les plus lourdes et les plus insupportables ». Ce même matin, il avait lu le conte aux acteurs; aussi peut-on imaginer où en était la pièce quelques heures plus tard, le soir de la première représentation. Dickens faisait l'éloge des Keeley dans les rôles de Clemency Newcome et de Ben Britain, « absolument parfaits » dans la scène du souper. Les Keeley *achetèrent* les droits d'auteur, dit le *Theatrical Times*, qui trouva les notices communiquées à l'avance, louant les grandes qualités dramatiques du conte, une véritable duperie. Oserons-nous dire que, la vente du livre ayant commencé deux jours seulement auparavant, les spectateurs n'avaient guère eu le temps de le lire et de s'apercevoir qu'ils risquaient d'être déçus ? En tous cas, ce journal écrivait : « Si l'on doit citer M. Dickens en exemple aux adaptateurs pour leur apprendre à travailler, s'il dirige les acteurs aux répétitions... pourquoi donc ne commençait-il pas par écrire une pièce lui-même ».

La magie de Dickens romancier, qui provoquait « un volontaire arrêt d'incrédulité », souffrait là plus que jamais des exigences du genre dramatique. Le sacrifice de Marion Jeddler qui, bien que fiancée à Alfred Heathfield, fait semblant de s'enfuir avec Michael Warden pour laisser Alfred à sa sœur aînée,

Grace, est absolument dépourvu de conviction. Le malencontreux défaut vient de ces fausses apparences. Nous n'avons aucun moyen de savoir que Michael est indifférent à Marion, ou, que ce dernier se rend compte de l'amour de Grace pour Alfred. Marion quitte la maison de son père quelques minutes avant le retour d'Alfred, absent depuis trois ans. Elle ne revient que six ans plus tard, pour expliquer son acte et révéler qu'elle est toujours « la sœur célibataire » de Grace. Telle est la structure de la pièce de Smith; le docteur Jeddler, les domestiques Clemency et Ben, deux avocats et leurs femmes remplissent les rôles secondaires. Le talent de Mrs Keeley — à moins que ce ne soit la faiblesse du reste de la troupe — incite *The Era* à dire que Smith « fait reposer toute l'intrigue sur Clemency, autour de laquelle se concentrent presque toutes les sympathies du public ». Qu'il ait pu en être ainsi, vis à vis d'un personnage aimable et bizarre, mais fort secondaire par rapport à l'intrigue principale, fait comprendre que les adaptations comportent de nombreux mystères qui ne seront jamais éclaircis.

La plupart des autres dramaturges copièrent Smith de si près que l'un d'eux, Somerset, écrivant pour le Bower Saloon, juge utile de préciser sur son manuscrit avant la scène 2 de l'acte 1 : « Cette scène est entièrement due à l'adaptateur ». C'est d'ailleurs la plus courte de la pièce. La version de Stirling est la dernière des versions londoniennes (sept en un mois); mais elle est encore, pour les neuf dixièmes, inspirée

de Smith. Il essaye pourtant d'introduire dans le rôle de Marion un passage où elle donne des raisons moins absurdes de sa fuite. Ce fut son plus grand échec : la pièce ne fut pas jouée plus d'une semaine au Surrey. Glasgow eut une version qui ne dura que deux soirs. A propos de la province, un coup d'œil à la bibliographie nous permet de remarquer que des adaptations quasi-indépendantes commençaient à se succéder rapidement : la seconde version fut présentée dans une ville aussi lointaine que Dublin.

C'est un soulagement de trouver une adaptation qui marque de la hardiesse et qui cherche, si crûment que ce soit, à mettre de la vie dans une intrigue mainte fois taxée de monotonie... « faute d'incident frappant » ». Nous trouvons à nouveau un mélodrame avoué au Britannia, Hoxton. C'est là que M. Lane et plus tard sa veuve dirigèrent pendant plus de cinquante ans une troupe fidèle et pourvurent aux besoins d'une loyale clientèle recrutée parmi la classe pauvre. G. D. Pitt, l'adaptateur, est à la fois original et péniblement explicite. Le docteur Jeddler dit à sa fille Grace qu'elle aime Alfred; Marion informe l'auditoire de ses intentions : « Je le lui laisse » dit-elle et prévient sa sœur de sa décision. Michael et Alfred se rencontrent en un duel au pistolet qui reste indécis; Marion ayant fui, Grace tente mais en vain de se noyer. Six ans plus tard, Marion revient sous les traits d'une actrice que l'on ne reconnaît pas, mais elle révèle son

(9) *Theatrical Times* (sur la production à Dublin), qui donne d'utiles commentaires sur la province.

identité lorsque Michael persiste à croire qu'Alfred l'a assassinée. Bien qu'on ne puisse approuver ce que la fertile imagination du dramaturge a ajouté au thème de Dickens, le résultat est un modèle reconnaissable d'un genre accepté, et l'on ne peut en dire autant des autres versions de *The Battle of Life*.

T. W. Robertson, qui parvint à raffiner le drame domestique dans une pièce de la qualité de *Caste*, débuta à l'âge de dix-sept ans avec une adaptation de Dickens, à Boston (Lincolnshire). Nous citons ici sa sœur : « Je me rappelle notre très anxieuse attente pour avoir les premiers exemplaires possibles de ces contes de Noël, et comment nous nous rendions immédiatement au théâtre avec le livre; je servais de secrétaire et lui, marchant de long en large, le conte en main, me dictait. Lorsque le manuscrit était achevé, nous l'apportions à la maison pour que mon père le modifiât ou l'approuvât » ¹⁰.

*
**

La grande vogue de ces courtes histoires de saison déclina, et elles parurent à des intervalles moins réguliers. Deux années s'écoulèrent avant que la suivante, *The Haunted Man*, fut remise en épreuves à Mark Lemon. Le public vit la pièce le lendemain de la publication du conte, le 20 décembre 1848. Elle est longue, verbeuse, péniblement morne, malgré les amusants intermèdes de Tetterby, le pauvre crieur

(10) Miss F. ROBERTSON dans T. E. PEMBERTON : *Life and Writings of T. W. Robertson*, 1893.

de journaux, et de sa famille. Stirling écrit alors pour l'Olympic, où la seule preuve de sa production est le manuscrit. Sa technique semble s'être fixée dans la copie de la première partie de la version officielle, suivie d'un résumé modifié de la seconde partie. Un autre manuscrit, conçu pour l'Albert Saloon, rehausse considérablement le mélodrame. Quelques années plus tard, à l'Adelphi, en 1863, « Pepper's Ghost Apparatus... the great Spectral Illusion » fut utilisé pour donner plus d'intérêt à l'histoire.

*
**

A Rochester, ville épiscopale du Kent si souvent décrite par Dickens, existait une fondation charitable où six pauvres voyageurs recevaient gratuitement l'hospitalité durant une nuit. Dickens et Mark Lemon visitèrent ces lieux en 1854 et eurent l'idée du conte de Noël qu'ils écrivirent ensuite en collaboration, *The Seven Poor Travellers* (Les Sept Pauvres Voyageurs). Dickens, le septième voyageur, rédigea la première des histoires de pèlerins figurant dans le conte. C'est *The Story of Richard Doubledick*, (un soldat). Les autres sont racontées par un armateur, un matelot, un avocat, un horloger, un marchand ambulant de livres et une veuve. Les adaptateurs cherchèrent à insérer dans leurs pièces le plus d'incidents possible. Le pionnier fut J. B. Johnstone au Surrey, le 29 janvier 1855. Un peu plus tard, le Victoria annonça les sept histoires en neuf tableaux, dont quatre scènes

seraient consacrées au personnage de Dickens, Richard Doubledick. Au cours de ce même mois de février, une enfant de six ans destinée à de grands honneurs joua l'un de ses premiers rôles dans *The Seven Poor Travellers*, au Marylebone. C'était Madge Robertson, plus tard Mrs Kendal ¹¹. La seule version jugée digne d'être publiée, *The Dead Witness or Sin and Its Shadow* (Le témoin mort, ou le péché et son ombre), était basée sur l'histoire de la Veuve, qui n'était pas de Dickens. Elle fut jouée à Sheffield entre 1862 et 1865.



Vint ensuite *The Holly Tree Inn* (l'Auberge du Houx), 1855. Comme la précédente, cette histoire parut dans une revue, *Household Words*, que Dickens édita à partir de mars 1850. Comme toutes les collaborations étaient anonymes, les opinions diffèrent sur la part de l'illustre romancier dans cette nouvelle suite de sept contes, mais on lui assigne généralement la première, la troisième et la dernière. Comment tous ces incidents incongrus ont-ils pu être « admirablement combinés » en un seul tableau, ainsi que l'indique un contemporain après avoir vu la pièce de Johnstone au Strand (7 janvier 1856) ? La chose est difficile à comprendre. Il est vraisemblable que la situation principale a dû être empruntée à l'épisode du cireur de bottes, d'où venait également le titre de la

(11) *SHERSON*, p. 284.

version la plus connue, *Boots at the Holly Tree Inn* (Le Cireur de Bottes de l'Auberge du Houx), écrite par Webster, représentée en février 1856 à l'Adelphi et hautement louée. On y annonçait cette pièce depuis longtemps, mais la pantomime y était si populaire qu'elle était sans cesse ajournée. Le sujet est « une fuite d'enfants à Gretna Green », ou de hâtifs mariages sont célébrés sur la frontière écossaise. Il y a un charme particulier dans le contraste entre les sérieuses intentions et la grave conduite des deux enfants, et leur âge tendre. Ce ne sont pas des « enfants phénomènes », ni trop précoces. On nous dit que « l'histoire est si ténue qu'elle souffre d'être ainsi développée à la scène ». Le Britannia se vante de présenter « la seule version adaptant tous les contes ». (Johnstone s'était contenté de six); le Victoria estimait avoir « la seule véritable réalisation » des contes. On donna au Grecian une représentation au bénéfice des victimes de l'incendie du Pavilion Theatre, qui venait d'être entièrement détruit par les flammes.



Cinq années s'écoulèrent encore avant la publication du dernier Conte de Noël. *A Message from the Sea* était le fruit d'une collaboration avec Wilkie Collins; il parut dans une autre revue, *All the Year Round*. Afin d'en protéger les droits d'auteur, Dickens décida son éditeur, Holsworth, à imprimer une brochure de huit pages, prétendue version dramatique en trois

actes. Elle ne contient cependant que la distribution, avec le métier des personnages et leurs rapports réciproques, une description des scènes et une esquisse de l'intrigue. Lorsqu'une adaptation de C. H. Hazlewood fut annoncée dans *The Era* pour le 6 janvier 1861, Dickens prit des mesures effectives pour empêcher sa représentation et dans une lettre au *Times* il annonça son intention d'attaquer « quiconque violerait ses droits », qu'il venait de préciser. Il exprimait en même temps ses regrets de n'avoir pas exposé plus clairement sa position auparavant — c'était là un regret fort justifié, si une tradition de vingt-cinq années peut être considérée par les directeurs du théâtre comme une excellente raison pour se bercer dans la plus entière sécurité. Mais le 14 janvier, deux jours plus tard, la représentation de *A Message from the Sea* était définitivement autorisée par suite d'un accord avec Dickens, sans aucun doute au profit du romancier. La notice de la reprise datée du 13 juin 1864 est plus explicite : « avec l'approbation de Charles Dickens, exclusivement accordée à ce théâtre ». Aucune autre version ne semble avoir été jouée à Londres pendant la vie de l'auteur, à l'exception peut-être d'une pièce de John Brougham, adaptée d'abord pour New York et plus tard publiée par Dicks. Mais étant donné la médiocrité du *Message*, les adaptateurs ne se montraient pas très désireux de défendre leurs droits.

CHAPITRE VII

LE DECLIN DE LA MODE :

de **DOMBEY AND SON** à **LITTLE DORRIT**

Dombey and Son.

Ayant retracé l'histoire théâtrale des Contes de Noël depuis *The Christmas Carol* jusqu'à *A Message from the Sea*, il nous faut à présent reprendre la suite des grands romans. *Dombey and Son*, qui succéda à *Martin Chuzzlewit*, parut sans interruption en livraisons mensuelles depuis octobre 1846 jusqu'en avril 1848. On considère généralement cette œuvre comme l'une des moins attachantes de Dickens. Les descriptions que fait l'auteur des milieux aristocratiques sont gauches et embarrassées; il prend si grand soin d'éviter la moindre erreur dans ses portraits des hautes classes de la société que sa pénétration et sa sympathie habituelle sont en défaut. Dombey est détestable, Carker se présente en traître rusé, Edith est le châtiment de Dombey. Elle représente le pire destin que Dickens ait pu imaginer pour ce dernier — une femme qui ne l'aime pas et ne lui permet même pas d'être son seigneur et maître. Sans

l'immortel capitaine Cuttle, le timide Toots et la terrible Mrs Mac Stinger, vivants portraits comiques qui font les délices du lecteur, *Dombey and Son* aurait été une sombre histoire dépourvue de toute vérité humaine.

Le seul essai pour porter à la scène le roman à demi terminé fut celui de Tom Taylor (Strand, 9 août 1847)¹. Le sous-titre de l'édition imprimée, *Good Mrs Brown, the Child Stealer* (La brave Mme Brown, voleuse d'enfants), dans la collection *Penny Pictorial Play* indique le développement de l'action. Cette édition, qui abrège arbitrairement les textes dramatiques, s'embellit pour *Dombey* d'une enluminure aux franches couleurs montrant la brave Mme Brown en train de prouver l'innocence de Walter Gay et d'accuser Carker d'avoir commis un faux. L'intrigue se limite à des incidents ayant pris place avant le mariage de Dombey, et la pièce se termine sur un tableau où Edith propose un toast en l'honneur de « Dombey, Fils, et Fille ». Il a pu y avoir d'autres adaptations prématurées, mais nous ne les avons pas identifiées. On prétend notamment que les théâtres Sadler's Wells et Surrey ont fait leur tentative. Pemberton nous entretient d'une version qu'il a vue où « Paul est enlevé par Mrs Brown et trouve la mort en cherchant à s'échapper par le toit »². Mais Taylor,

(1) Cette pièce figure parmi les licences du 18 juillet, mais le manuscrit signé par TAYLOR est daté du 14 août, « pour lundi 16 août ». On y trouve les indications d'un rapide remaniement d'après la dernière livraison du roman.

(2) *Dickens and the Stage*, p. 185.

fidèle à l'intention de Dickens, fait mourir le petit Paul Dombey dans son lit, tandis que les autres adaptateurs l'ignorent totalement. Ce qu'il y a d'émotion facile dans le rôle de Paul, et l'importance allouée à Mrs Brown, ont le caractère d'un pis aller limité aux versions parues avant qu'on ait pu recourir au texte intégral du roman.

Ce fut l'Amérique qui ouvrit la voie avec la première pièce complète de *Dombey*. C'était l'œuvre de John Brougham, cet habile acteur associé à la *Dot* de Boucicault. Il l'écrivit pour le Burton's Theatre, New York, et Burton incarnait le capitaine Cuttle. Afin de donner plus d'intensité aux rôles comiques, lui et Brougham revisèrent ultérieurement la pièce en janvier 1851, son succès se prolongea, et elle eut plusieurs reprises. Ce *Dombey* passe pour avoir été ensuite fort populaire à Londres, mais nous ne pouvons pas vérifier ceci. Brougham se plut aussi à composer une saynète, *Captain Cuttle* (1848), dans le dessein manifeste de donner à Burton l'occasion de réparer son échec personnel dans la première pièce. En Angleterre, Henry Irving joua le rôle de Mr Dombey (vers 1867), mais comme *Captain Cuttle* n'atteignit la Grande-Bretagne qu'environ treize ans plus tard, il est permis d'en déduire qu'il avait choisi la version intégrale.

C'est donc l'Amérique qui, pour la première fois, fournit la plupart des adaptations primitives. Sur quatre textes imprimés en Angleterre, trois, les plus connus, proviennent des Etats-Unis. Ce fait, quoiqu'il

soit dû à l'ensemble d'une bonne interprétation d'une adaptation acceptable, et d'un fléchissement de la production à Londres, peut cependant s'interpréter comme l'indice des débuts d'une activité théâtrale destinée à avoir sur la scène anglaise une influence des plus importantes. Même dans le domaine des adaptations de Dickens, les Etats-Unis ont naturellement leur propre histoire, et elle fait ressortir — malheureusement au delà des limites de notre étude — maint contraste intéressant dans les goûts du public américain.

Une affiche du Marylebone en juin 1849 donne peut-être la trace d'une des adaptations « perdues », s'il nous est permis de tirer une conclusion de ses prétentions : « jamais jouée ici ». Les indications de scène assignent à Mrs Brown un petit rôle épisodique, mais comme le tableau final se place à Dijon, où Edith Dombey s'est enfuie avec Carker, l'auteur a, selon toute apparence, connu le roman entier. Il introduit un rêve dans le spectacle — trois Contes de Noël en avaient lancé la mode — la vision qu'a Dombey de l'Avenir. *The Era* crut bon d'approuver la pièce, qui compte près de trente-quatre représentations, la jugeant « bonne en dépit de la nature peu dramatique du livre ». C'est là une remarque que depuis treize ans les critiques réservaient aux adaptations de Dickens. La suite de ce compte rendu donne cependant matière à réflexion. « Les divers personnages, dit-il, sont extrêmement bien composés, d'après les illustrations du livre... point d'importance

capitale dans les adaptations de cet ordre ». Mais les illustrations étaient faciles à consulter, et la pièce se plaçait à l'époque contemporaine. Nous ne nous serions donc pas attendus à voir en cela un « point d'importance capitale », à moins que les critiques n'aient désespéré d'une interprétation répondant aux efforts de la mise en scène.

David Copperfield.

Dickens terminait en ces termes la préface de *David Copperfield* : « On croira aisément que je suis un père affectionné pour tous les enfants de mon imagination et que personne ne pourra jamais aimer cette famille aussi tendrement que moi. Mais, comme beaucoup de parents affectueux, j'ai au fond de mon cœur un enfant préféré. Et son nom est David Copperfield ». Ces paroles sont doublement importantes. Elles révèlent que l'écrivain partageait la vie de ses personnages, nous communiquant ainsi son intense sentiment dramatique pour eux ; elles donnent également à entendre que David est une étude biographique. Aussi de tous les héros de Dickens est-il peut-être le plus sympathique. Dans l'ensemble, ce sont des jeunes gens conventionnels, destinés, il est vrai, aux luttes et aux angoisses, mais parvenant néanmoins à cette félicité conjugale, juste couronnement d'un amour unique et constant. Il en

va autrement avec David. Ce n'est qu'après la mort de sa première femme, la fade poupée Dora (tuée commodément par Dickens pour éviter un conflit entre les principes victoriens et les exigences de l'intrigue) que David pourra goûter un bonheur tranquille dans l'amour d'Agnes Wickfield. Ici nous avons enfin une étude de relations humaines dont les mérites pouvaient séduire un dramaturge de talent. Mais le poids de la tradition, la déplorable médiocrité des écrivains de théâtre, le charme fatal d'une brillante galerie de portraits, et l'abondance des intrigues possibles, tout conspirait à empêcher que l'adaptation ne s'élevât à un niveau supérieur en traitant plus intelligemment le roman.

Cette prédisposition à la médiocrité apparaît dès le premier essai dramatique. Alors que la fin du roman devait paraître un mois plus tard, George Almar enfanta un mélodrame pour le Strand (21 octobre 1850). Escamotant la mort de Dora, il aime mieux faire d'elle et de David deux êtres nuls dans une version insistant plutôt sur l'épisode de la petite Em'ly séduite par Steerforth. Ce dernier, bien que nous le sachions noyé, ressuscite pour épouser sa victime et réparer le tort qu'elle a subi. Almar incarnait Hurricane Flash, chargé de tuer le méchant Murdstone, beau-père de David. *The Era* flagella la pièce en termes vigoureux. « Le pire fatras... l'auteur a soigneusement conservé les plus basses tournures de langage. Chaque acte se termine par une danse générale de toute la troupe. Dans l'un d'eux, un

monsieur nanti d'impressionnants favoris et d'un vieux chapeau blanc fait un discours retentissant en faveur d'un jury anglais... Dans un autre, une grande bastonnade en musique de quatre personnages ». En dépit de cette critique, deux autres théâtres se risquèrent à donner la même pièce en novembre, peut-être avec des changements suggérés par la presse plutôt que par la dernière livraison du roman.

Une version anonyme jouée au Surrey se place dès la seconde scène chez Peggotty à Yarmouth, pour préparer la disparition d'Em'ly avant la fin du premier acte. Puis on introduit Micawber, et le père d'Agnès tombé au pouvoir d'Uriah Heep. David, dans un monologue, informe le public qu'il a épousé Dora, qui ne paraît jamais sur la scène et meurt (nous l'espérons du moins) avant le dénouement, car l'on y voit Agnès et le héros revenir fiancés, tandis qu'Uriah Heep est démasqué et que de bonnes nouvelles d'Em'ly assurent une fin tranquille. L'état incomplet du manuscrit ne permet pas de donner une analyse plus exacte; mais un critique déclara que la pièce « rencontra l'approbation la plus unanime » ¹, enthousiasme de courte durée, puisqu'elle ne tint la scène que dix jours.

A New York, Brougham, désormais adaptateur attitré, présenta son *Copperfield* en janvier 1851 ². Le texte en fut plus tard imprimé par Dicks et se répandit ainsi en Angleterre. Il est assez fidèle au

(1) *Lloyd's*.

(2) Mais la version du docteur NORTHALL (Burton's, 30 décembre 1850) eut plusieurs centaines de représentations.

roman. Toutefois, le rôle de Micawber, écrit par Brougham pour lui-même, jouit d'un large développement, au détriment du thème de la séduction. L'auteur modifie sans scrupule le dialecte de Cuttle, etc., pour en adopter un autre qui soit à la portée du public américain. Nous voyons de la sorte Peggotty s'adresser à David en l'appelant « Massa David, bo' ».

On ne trouve avant 1869 aucune autre tentative sérieuse pour porter *David Copperfield* à la scène, mais six ans auparavant, le thème d'Em'ly inspira un drame qui obtint un succès considérable : *The Deal Boatman*, par F. C. Burnand. Après une carrière au Drury Lane et au City of London, il acquit une grande popularité en province, d'après l'auteur³, qui reconnaît que son œuvre est en partie inspirée par la petite Em'ly; nous entendons par là l'épisode qui la concerne. Des commentateurs prétendirent qu'il « devait toute l'intrigue au vieux pêcheur perdant sa fille, qui en fin de compte a épousé l'homme ayant causé son malheur ». L'action se place dans les débuts du règne de George III. Son succès influença sans aucun doute une adaptation qui, juste avant la mort de Dickens, connut le plus grand triomphe dans ce genre et plut même au créateur. Ce fut *Little Em'ly*, de Andrew Halliday, qui fit fureur à la fois en Angleterre et en Amérique⁴. Avant la fin du siècle, la pièce fut reprise au moins une douzaine de fois à Boston et à New York.

(3) *Records and Reminiscences*.

(4) P. FITZGERALD, *Memories of Charles Dickens*.

Bleak House.

On aurait pu penser que les progrès accomplis dans l'intérêt dramatique qui caractérisent *Bleak House*, et que l'on attribue à l'influence de Wilkie Collins, auraient immédiatement attiré l'attention des dramaturges durant la vente des livraisons (mars 1852 à septembre 1853). Les personnages de Jo, le balayeur de rue, et de Lady Dedlock sont émouvants et sympathiques, et le mélodrame a de la netteté et de la force. Cependant, du vivant de Dickens, on ne trouve pas une seule adaptation, à moins qu'une pièce provinciale intitulée *Outcast Joe, or the Street Arab*, donnée à Bolton au début de 1870, ne soit redevable au roman.

Nous sommes déconcertés par cette négligence des adaptateurs, à moins que nous ne puissions l'imputer à l'indifférence envers le genre révélée par les statistiques de 1851-55, ou à la pénurie d'acteurs appropriés. La génération qui avait souvent trouvé ses plus beaux rôles chez Dickens disparaissait, et peu d'interprètes aussi compréhensifs les avaient remplacés. Pour découvrir une production de *Bleak House*, il faut aller jusqu'en Californie. On y trouve une version assez populaire pour prouver à l'Angleterre que le roman était susceptible d'une adaptation scénique. Brougham avait donné sa version à New York un mois après la fin du roman, mais ce fut la production du *Far West* (1874), où une actrice du nom de Jennie Lee eut un vif succès dans le rôle de Jo.

qui atteignit Londres, après Liverpool, deux ans plus tard. Jennie Lee fut le sujet des plus chaleureux éloges, et en conséquence « il plut des *Bleak House* de toutes sortes » ¹.

Hard Times.

Aucune des œuvres de Dickens ne semblait moins propre à inspirer les « tâcherons » dramatiques que *Hard Times* (Les Temps Difficiles). L'intrigue est pauvre et sans grande portée; ses intentions, condamner le matérialisme de l'existence dans une ville industrielle, le sacrifice des liens humains à des fins pratiques et le culte de l'économie politique, sont mal équilibrées et exagérées. En particulier, l'éducation des enfants Gradgrind est absurde. Il est toutefois surprenant de voir que ce roman obtint plus de faveur que *Bleak House*, aux yeux du monde théâtral. C'est ainsi que Fox Cooper en tira un « drame domestique » pour le Strand. Il fut présenté le 14 août 1854, (deux jours après que la dernière livraison hebdomadaire eût paru dans *Household Words*) et connut cinquante représentations. Aucune adaptation ne témoigne davantage de la hâte avec laquelle elle a été composée. Voici ce qu'en dit Charles Dickens fils : « Stephen Blackpool ne meurt pas, mais épouse Rachel à l'instigation de Bounderby, qui pro-

(1) S. J. A. FITZGERALD, p. 250.

met de verser 150 livres par an pour faciliter le mariage — oubliant curieusement l'existence de la première Mrs Blackpool. Tom Gradgrind avec l'aide de Louisa rend l'argent volé et lorsqu'il explique qu'il l'a simplement changé de place, cela semble satisfaire tout le monde... Louisa... retourne... auprès de Bounderby¹ ». Pas la moindre allusion à ce qui a pu se passer avant que cette « heureuse fin » ne survienne : c'était à bon droit que Louisa avait quitté son mari, qui s'était montré tout à fait méprisable.

Cooper, ne se décidant pas à inventer des incidents, ne put donner libre cours à son évident désir d'alléger la médiocrité de l'intrigue par une note d'humour ne figurant pas dans l'original. L'échantillon du dialogue que voici, une réplique de Louisa quand James Harthouse, « créé selon le modèle de l'époque, fatigué de tout » a essayé de l'embrasser, montre que la vieille formule était toujours acceptable : « je vois ce que vous voulez, et je contemple, démasqué, le traître auquel j'avais donné ma confiance... soyez détesté, abhorré, misérable, et quand vous voudrez souiller à nouveau les lèvres d'une femme vertueuse, rappelez-vous la leçon que vous donne Louisa Bounderby² ». On a envie de dire qu'elle aurait dû faire preuve de quelque trace de la même humeur avant d'accepter sans réaction un mariage malheureux avec un homme de beaucoup son aîné.

Deux autres versions, assez incohérentes, ont laissé

(1) Préface aux Œuvres de Dickens.

(2) Acte III, scène 2.

de faibles vestiges. Tom Robertson incarna le frère de Louisa au Marylebone en 1855; à en juger par l'enthousiasme qu'il manifestait à l'égard de Dickens l'adaptation devait être de lui. Enfin, en 1867, une création plus spectaculaire fut montée au théâtre Astley : elle comprenait « des scènes de mine frappantes et à grand effet » sous le titre de *Under the Earth, or Sons of Toil* (Sous terre, ou les fils du labeur).

Little Dorrit.

Les tortueuses divagations du Ministère des Circonlocutions et l'incarcération de William Dorrit dans la prison de Marshalsea formaient le thème du roman suivant, qui ne pouvait guère enthousiasmer les dramaturges. Cependant *Little Dorrit*, qui parut de décembre 1855 à juin 1857, fournit un nouvel exemple d'adaptation scénique d'un roman périodique en cours de publication. Il n'a guère d'excuse, cette fois, car il demeure seul, peu envié, au Strand, jusqu'en novembre 1856, sans trouver un seul concurrent. Selon *The Era* « la portée limitée du roman tel qu'il est conté a nécessité la constante reproduction des mêmes scènes, engendrant ainsi une monotonie qui n'est pas même rompue par la variété des objets offerts aux yeux ». Peut-être l'auteur anonyme, suspectant Dickens de vouloir terminer le roman sur une note

de tristesse, préféra-t-il améliorer aux dépens de la variété le sort du Doyen du Marshalsea, auquel il restitue ses biens en lui conférant le titre de Sir William. Bien que lente et manquant d'intérêt, la pièce fut bien jouée par une troupe totalement différente de celle que nous trouvons indiquée dans cette curieuse édition naïvement illustrée, the *Penny Pictorial Play*. On ne peut donc exclure la possibilité d'existence d'une autre adaptation.

Cinq jours avant la mort de Dickens, le 9 juin 1870, un drame de J. Albery appelé *Two Roses* (Les deux Roses) fut donné au Vaudeville, où il eut un énorme succès, mais il suscita des doutes quant à son originalité. Percy Fitzgerald, dans sa biographie de Henry Irving, dit : « La pièce était en fait une ingénieuse adaptation de la *Petite Dorrit* de Dickens... Nous y trouvons le vieux Dorrit, ses deux filles et l'un de leurs admirateurs, ainsi que les emprunts constants, des bonheurs imprévus, des malheurs tout aussi inattendus ». Et depuis, apparemment, aucun écrivain de théâtre n'a trouvé d'attrait au contenu très statique de ce roman.

CHAPITRE VIII

LES DERNIERES ANNEES :

de A TALE OF TWO CITIES à EDWIN DROOD

A Tale of Two Cities.

Parmi les centaines de pièces tirées des romans de Dickens, il n'en est peut-être qu'une qui soit encore aujourd'hui familière au spectateur anglais. C'est *The Only Way*, rendue célèbre par Sir Martin Harvey dans le double rôle de Charles Darnay et Sydney Carton, qui se sacrifie et meurt sur la guillotine pour sauver la vie de Charles, mari d'une femme que Carton a aimée longtemps et sans espoir. Ce n'est pas une très ancienne version de *A Tale of Two Cities* (Histoire de Deux Villes); elle ne remonte pas à une époque assez lointaine pour entrer dans le cadre de cette étude, mais nous devons constater que Sir Martin a joué sa pièce pendant près de trente ans et dans tout l'Empire Britannique. Il est difficile de déterminer la part de succès due au brillant acteur romantique, mais ceux qui ont vu cette adaptation gardent l'impression d'un drame bien soutenu, où la crise est amenée par une

exposition bien conduite et le rapide développement de forces tragiques, déchaînées par la Révolution Française. A ceux qui affirment que l'on ne peut tirer aucune bonne pièce d'un roman de Dickens, ce roman nous permet de riposter, mais ne nous autorise pas à généraliser davantage, car ce roman n'était pas caractéristique du grand auteur victorien.

Les mérites de cette œuvre pleine d'aventures ont fait l'objet de mainte controverse. Pour beaucoup de lecteurs, c'est leur préférée; pour quelques critiques (dont feu Arnold Bennett), ce n'est qu'un mauvais roman dépourvu de veine comique et surchargé d'un pathos venant en droite ligne du mélodrame et de la comédie sentimentale. A notre avis, si c'est là du mélodrame, nous devons remercier Dickens d'avoir conféré à ce genre une dignité et une profondeur que l'adaptateur moyen ne pouvait accepter, comme nous le verrons bientôt. Le personnage de Sydney Carton représente une autre face de la technique inhérente à son génie comique : l'idéalisation de traits qui, à l'ordinaire, repoussent. La vulgarité de Mrs Gamp, le manque de scrupules de Jingle, l'insouciance de Micawber sont raffinés par Dickens et deviennent autant de caractéristiques attachantes grâce à la suppression de leurs traits les plus odieux. Cette simplification, particulièrement heureuse dans les portraits qui se suffisent à eux-mêmes ou qui sont secondaires, devient illogique dès que le personnage est essentiel à l'intrigue. La vraisemblance de Micawber diminue quand il devient l'instrument qui démasquera Heep.

Sydney Carton, au contraire, débute mal — « des forces perdues en lui, et un désert tout autour¹ » — mais il n'est dépourvu ni de souvenirs ni d'idéal. Il devient ainsi le pivot de l'intrigue, et régénéré par l'amour, sa bonne nature prend le dessus.

*
**

On a beaucoup discuté l'origine de l'inspiration de Dickens en ce qui concerne *A Tale of Two Cities*. Il serait futile de supposer qu'il ne reçut pas de suggestion autre que celle mentionnée par Forster. Selon l'ami du romancier, la première idée lui en vint alors qu'il jouait, avec ses amis et ses enfants, dans le drame de Wilkie Collins, *The Frozen Deep* (1857). A cette époque de pillage théâtral, Dickens trouva, alors que son génie inventif l'abandonnait, une compensation aux vols qu'il avait subis. Aussi sut-il sans doute glaner quelques idées utiles à son fond révolutionnaire et au thème central, le sacrifice personnel autour duquel tourne le roman. Ces conjectures nous sont suggérées par l'apparition d'un thème très analogue dans une pièce écrite en 1856, bien qu'elle n'ait été jouée qu'en novembre 1859, un mois avant que le *Tale of Two Cities* ne se terminât dans *All The Year Round*. C'était *The Dead Heart* (Le Cœur Mort), par Watts Phillips. Accusé sur le champ d'avoir pillé Dickens, il répliqua avec toutes les apparences de la vérité que, pour diverses raisons, la représentation de

(1) Chapitre V du roman.

sa pièce avait été différée durant trois ans. Au surplus, Webster l'avait montrée à Dickens peu de temps après sa rédaction et, en tous cas, le sacrifice de Carton n'était pas connu avant la fin de l'histoire, publiée un mois après la représentation de *The Dead Heart*. Pour une fois, peut-être, le romancier prenait sa revanche sur les dramaturges. Des intrigues basées sur le même motif avaient été également remarquées dans *Le Chevalier de Maison Rouge*, d'Alexandre Dumas père², et dans *Zanoni*, roman de Bulwer Lytton (1842).

Tom Taylor fit la première adaptation de *The Tale* pour le Lyceum Theatre, où elle fut reçue avec plaisir à la fin de janvier 1860. Dickens, qui aurait voulu jouer lui-même le rôle de Carton, fit de son mieux pour assurer le succès de la pièce. Voici ce qu'en dit son fils : « Ce qui revenait à Tom Taylor dans la pièce n'est pas encore éclairci... Mais je sais, ayant assisté à plusieurs répétitions, que si la pièce avait été de lui-même, mon père n'y aurait pas travaillé davantage³ ». Le texte est un mélange curieux de dialogue inutile et de tableaux soigneusement improvisés,

(2) Théâtre Historique, 3 août 1847. Adaptation anglaise, *Geneviève, or the Reign of Terror*, par DION BOURCICAULT, 1853.

(3) Charles DICKENS, JUNIOR, dans sa préface à l'édition Macmillan des œuvres de Dickens. Je n'ai rien trouvé qui appuie l'histoire suivante écrite par J. HOLLINGSHEAD dans *My Lifetime*. « DICKENS collabora ouvertement avec son ami Charles FECHTER [l'acteur] dans la version de *A Tale of Two Cities* qui fut représentée au Lyceum. Cette pièce donna lieu à une critique bien trop prématurée. Un critique compétent mais peu amical... prépara la condamnation analytique de la pièce et l'envoya à l'impression, pensant que la représentation avait eu lieu à la date annoncée. La critique parut bien mais la pièce avait malheureusement été retardée d'une semaine ! »

ce qui démontrerait que le rôle de Dickens fut celui d'un metteur en scène compétent, très capable de guider une troupe dans l'interprétation de ses rôles, mais n'imposant pas les changements qu'un bon dramaturge eût demandés. Bien qu'adroitement montée, la crise est mauvaise, gâtée par une scène consacrée à la réunion de Lucy et de son mari. Le rideau tombe après le passage de la charrette qui conduit Carton à la mort. Lucy le désigne à son mari et s'écrie : « Oh, regarde ! Carton est dans la première charrette ! Il nous voit ! Il sourit et agite la main ! Comme il paraît calme ! Oh, le noble cœur ! Mon époux, prions pour lui ! » (Musique — elle s'agenouille). Combien plus émouvante est la fin du roman qui s'achève sur les dernières paroles de Carton : « Ce que je fais est bien, combien meilleur que tout ce que j'ai jamais fait. Ce que je vais connaître, c'est un repos, bien, combien meilleur que tout ce que j'ai connu de ma vie entière ».

En restant fidèle à la lettre du roman, sinon à son esprit, Taylor avait écrit une pièce qui ne plaisait pas au Victoria Theatre, seul à lui faire concurrence. Aussi Fox Cooper est-il censé avoir écrit pour cet établissement une version en quatre actes, où Carton droguait l'espion Barsad et l'envoyait à la guillotine à la place de Darnay. Il perdait de la sorte tout ce que le sacrifice de Carton avait de grand et d'émouvant dans le roman. Cooper parvenait à cette conclusion banale en partant d'une exposition plus naturelle et plus vivante que celle de son prédécesseur.

Un mystère entoure cette seconde adaptation, qui a pour sous-titre *The Incarcerated Victim of The Bastille* (La Victime prisonnière de la Bastille). De deux versions imprimées, la première (Davidson, 1861) donne pour auteur Henry J. Rivers et pour distribution celle du Lyceum, avec une lithographie de Madame Céleste dans le rôle de Madame Defarge, et l'indication suivante : « Telle que jouée aux Théâtres Royaux ». Une préface proclamant la supériorité de la pièce de Rivers donne pour preuve la bonne interprétation du Lyceum, c'est-à-dire, dans la pièce de Taylor ! Nous avons le choix entre quatre explications : Cooper et Rivers étaient le même personnage ; l'éditeur imprima par erreur la version de Cooper ; Dicks (le second éditeur) cita Cooper à tort ; Cooper et Rivers collaborèrent. Si hasardeuses étaient les conditions dans lesquelles écrivaient les dramaturges qu'une pareille confusion a pu demeurer sans éclaircissement. Rivers était un acteur qui joua, entre autres, un petit rôle dans *David Copperfield* au Surrey sous la direction de Cooper ; il était aussi l'auteur de pièces obscures. A cette époque (1856), on jouait simultanément trois pièces de Cooper, et il pu demander de temps en temps l'aide de Rivers, bien que, comme nous le savons déjà, il publiât ces ouvrages douteux sous son propre nom.

L'auteur de la préface en question était George Daniel, un dramaturge vétérân qui avait fait publier trois pièces entre 1818 et 1832. Il estimait que pour Dickens « l'adaptateur n'avait qu'à choisir et à abrég-

ger; le reste est prêt, fait pour lui », mais cependant « si puissamment que le romancier ait pu décrire... l'art théâtral... en appelle plus irrésistiblement à l'œil et à l'oreille ». Il trouve le dénouement de *Rivers* « fort impressionnant » ! On ne pourrait citer de meilleure preuve de la stérilité de production, de l'état toujours stationnaire du théâtre à cette époque. En général, on a peu appris le métier d'écrivain de théâtre. Peut-on s'étonner que la vogue des pièces de Dickens passe ? Un quart de siècle est une longue période pour qu'un écrivain puisse emporter les suffrages du public en deux genres, même si l'un des deux s'exerce par des intermédiaires. Cependant le roman *The Tale of Two Cities* méritait mieux. Sentait-il trop « le drame traduit du français », dont le public avait été trop longtemps rassasié ? Était-il trop « littéraire » ou trop tragique pour les théâtres de second ordre ?

Great Expectations.

Par une certaine ironie, Dickens semble avoir eu de « grandes espérances » quant aux qualités dramatiques de *Great Expectations*. Tout d'abord, il fit publier par ses éditeurs une pièce, comme il avait fait pour *A Message From the Sea*, se réservant ainsi l'exclusivité du droit de représentation. La forme de cette pièce ressemblait à celle du conte de Noël, avec

plus de détails, mais sans grande action, une simple suite de scènes et d'incidents. Puis nous savons par le célèbre acteur comique J. L. Toole, pour les talents duquel Dickens avait une grande admiration, que « Boz » avait en vue les acteurs capables de rendre justice à deux de ses personnages. L'aveu de Dickens suivit un entretien où l'acteur lui demanda d'écrire une pièce susceptible de faire valoir les mérites de Toole. Dickens refusa, mais lui avoua : « Cela vous intéressera de savoir que lorsque j'écrivais *Great Expectations*, en songeant à ses possibilités d'adaptation à la scène, je pensais tout le temps à vous pour le personnage de Joe Gargery, et à Ben Webster pour le forçat¹ ».

Tous les projets formés durent tomber à plat, car Toole était engagé, et il semble que personne n'ait vu d'intérêt à utiliser le roman. Le thème du forçat, cependant, frappa Andrew Halliday par ses qualités dramatiques. D'après Edmund Yates, il le plagia en partie pour *The Great City*, un mélodrame sur la vie moderne de Londres, genre que G. R. Sims rendit plus tard fameux. Ses emprunts semblent se limiter à la conception d'un « bienfaiteur inconnu » et du forçat, qu'il appelle Mogg. Il y a « une grande scène à sensation » où Mogg « arrache les fils télégraphiques pour parfaire son évasion ». Les emprunts de Halliday n'étaient pas assez criants pour soulever la colère de Dickens, qui lui offrit de cordiales félicitations à l'occasion du succès de *Little Em'ly* en 1869.

(1) *Reminiscences*, p. 66.

La plupart des admirateurs de Gilbert et Sullivan ignorent probablement que celui-là, librettiste des immortelles opérettes, écrivit et fit représenter une version de *Great Expectations* pour le Court Theatre, mais ce fut un an après la mort de Dickens. On trouve une copie dactylographiée du manuscrit de Gilbert au British Museum où on peut la consulter.

L'Amérique fut plus prompte que l'Angleterre à mettre ce roman en scène. Trois versions existent aux environs de 1861-62, dont la dernière a pu venir en Europe, car les rôles de Pip, enfant et adulte, étaient joués par une Américaine, admiratrice de Dickens, qui fit des tournées en Europe en 1864-66 et en 1868. C'était Adah Menken, la première Mazeppa féminine (adaptation du poème de Byron). Elle avait baptisé sa demeure de New York *Bleak House* et dédié un volume de vers à Dickens. Sa carrière mouvementée se termina misérablement à Paris, alors qu'elle n'avait que trente-trois ans.

Our Mutual Friend

Les péripéties de *Our Mutual Friend*, qui n'échappèrent pas à l'attention de quelques dramaturges de second ordre, sont parmi les plus difficiles à débrouiller. Un homme se fait passer pour mort afin d'observer la femme que son père souhaite lui voir épouser. Un généreux entrepreneur de nettoyage

cache un testament qui lui donne tout l'avoir du père et feint la misère pour démontrer à la jeune femme les conséquences déplorables d'être mercenaire et pour la persuader d'épouser celui qui paraît être un pauvre employé. Comment une intrigue si compliquée pouvait-elle paraître claire à la scène ? Malheureusement, peu de sources subsistent permettant de répondre à la question. Alors que la fin du roman approchait (il parut de mai 1864 à novembre 1865), une affiche du Marylebone donna quelques rares détails sur une version, et en juin 1866 une autre plutôt ennuyeuse qui durait quatre heures et demie occupait le Sadler's Wells; elle y gagnait des applaudissements suffisants pour être repris dans deux autres théâtres. La pièce donnée par le concurrent de Hazlewood au théâtre Britannia, un drame provincial joué à Leeds (1867) et une version américaine de G. F. Rowe (son Silas Wegg à New-York en 1866 et son double rôle de John Harmon et de Rogue Riderhood à Londres, 1870) complètent la liste dont l'intérêt est presque uniquement bibliographique.

The Mystery of Edwin Drood.

Avant de quitter « Les feux de la rampe » Dickens déclara que son dernier roman serait un « mystère » et non une « histoire ». Avec le sens du théâtre qu'il possédait, il aurait apprécié le flot de suppositions qui

ont entouré le « mystère » laissé inachevé au point où Edwin Drood ayant disparu, les lecteurs brûlent de savoir si John Jasper l'avait tué et de quelle façon. En l'absence de tout autre témoignage des intentions de Dickens, les imaginations, en littérature comme au théâtre, se trouvaient prêtes à donner une réponse. Son fils Charles affirma que Drood était définitivement mort, son père le lui ayant dit. Ceci vient à propos de plans d'adaptations qui sont à proprement parler les derniers faits chronologiquement indispensables à notre étude, mais les circonstances exceptionnelles nous permettent une légère digression.

Il semble que Dickens ait eu l'intention d'écrire lui-même pour la scène. « Des arrangements avaient été pris par Charles Dickens pour l'adaptation du roman par lui-même et Dion Boucicault, et après la mort de mon père, dit Dickens fils, Boucicault me proposa de l'aider dans son travail... avec Henry Irving dans le rôle de Jasper. Mais... une version ridicule fut montée au Surrey... finissant avec un Drood vivant, sous le déguisement d'un avocat au procès de Neville Landless ». Ce qui, ajoute-t-il, mit fin au projet de Boucicault. L'adaptation au Surrey est de fin 1871, et ce fut le premier effort scénique pour résoudre le mystère. En général, les versions tendent à donner une explication excluant le meurtre. Une intrigue ingénieuse fait intervenir un rêve, causé par l'opium que fume Jasper, et qui le laisse sous l'impression qu'il a commis le crime.

DEUXIEME PARTIE

ETUDE CRITIQUE
DES ADAPTATIONS

I. — LES ADAPTATIONS DANS LEUR CADRE

Aux pièces de théâtre que nous avons tirées de l'oubli pour les passer en revue, il s'ajoute encore des débris provenant de théâtres nombreux, mais d'importance moindre (d'ailleurs abandonnés depuis longtemps), où divers serviteurs de la scène accomplissaient leur tâche. Il s'agit maintenant d'interpréter l'évolution des pièces, des auteurs, du public, des théâtres, des critiques, des journaux, etc. et de fixer leur place par rapport à Dickens, au drame, et même à l'Angleterre. Du poste d'observation qu'est le vingtième siècle, nous avons examiné l'action qu'eut un obscur manipulateur de mots — le premier adaptateur de Dickens — sur le divertissement du peuple, véritable institution et industrie. Nous avons vu d'autre part que les adaptateurs n'étaient généralement que des artisans de métier, des « enfants de la balle ». Parfois, comme Moncrieff, c'était un homme vieillissant qui se trouvait avoir dirigé plusieurs théâtres; le plus souvent, c'était un acteur de second ordre, comme Almar. Il arrivait rarement de trouver un débutant du talent de Tom Taylor, dont les successeurs reconnaîtront le rôle dans la renaissance du théâtre anglais après 1860. La plupart des adaptations de Dickens, comme d'ailleurs la majorité des pièces

de théâtre de cette période, ont été perdues; on ignore même quelquefois jusqu'à leur titre et aux conditions dans lesquelles elles ont été représentées. Si on les retrouvait, on s'apercevrait qu'elles ne sont souvent que la flagrante imitation d'une adaptation antérieure, et que l'auteur les a parfois écrites sans même avoir jeté un coup d'œil sur le roman dont elles sont tirées. Au besoin, une bonne mémoire tenait lieu de conscience professionnelle. Un jour, Planché, l'auteur fécond des meilleurs burlesques de l'époque, copia une pièce après l'avoir vu jouer; retournant une seconde fois au théâtre pour corriger ses erreurs, il lui suffit d'ajouter et de changer quelques mots pour que sa copie fût exacte ¹.

De nos jours, un dramaturge écrit parfois un rôle destiné à un certain acteur. Du temps de Dickens, l'adaptateur devait offrir au directeur de théâtre une pièce qui convînt aux talents divers de la troupe tout entière. Il fallait en outre qu'il l'écrivît rapidement. L'inconsistance de ces versions, leur caractère inachevé, sont le résultat de cette double exigence, car l'examen des manuscrits révèle une hâtive rédaction; de plus il montre que la forme définitive du dialogue était, somme toute, l'œuvre de plusieurs personnes. Et cette forme définitive manque, sans doute, même dans les versions imprimées. Plus ce théâtre de Dickens pénétrait dans la périphérie de Londres, plus le texte devenait sommaire — et l'interprétation bizarre. A cette époque où les personnages représentaient des

(1) *Recollections*, vol. 1, p. 24-25.

caractères-types, on peut imaginer de quoi se composait l'arsenal de l'acteur : gestes tout faits, jeux de physionomie, mouvements de scène, — tout le « convenu » grâce auquel le spectateur reconnaissait la pitié, la crainte, la colère, la jalousie, ou toute autre émotion exigée par le mélodrame, et qui devait être rapidement produite. Il fallait rattraper le temps perdu en de longs soliloques oiseux. Parfois ces harangues nécessitaient une pantomime faisant contraste, une sorte d'action sans dialogue, comme nous avons pu le remarquer à la fin d'*Oliver Twist*. Une pareille technique permettait en outre d'utiliser la vaste distribution requise par l'adaptation et qui servait uniquement de fond aux grands rôles, dont la personnalité envahissante faisait tout céder devant elle, au détriment de l'art.

Le public était en général purement local; les voyages d'une rive à l'autre de la Tamise étaient rares. Les théâtres du West End, près des théâtres patentés, et situés dans un voisinage plus distingué, pourvoaient un peu aux besoins des spectateurs fatigués de l'ennui distillé par les spectacles de Drury Lane et de Covent Garden. C'est pourquoi l'Adelphi, et plus tard le Strand et le Lyceum, furent les premiers à chercher des raffinements dans le jeu des acteurs. Mais cela vint lentement. Londres formait deux villes, séparées par un fleuve; il en est de même aujourd'hui, bien que le théâtre soit mort, pour ainsi dire, dans le « Surrey side ».

L'effacement progressif des éléments sensationnels

à l'Adelphi se manifeste dans les textes. Sans une tendance naturelle à comparer l'œuvre de Stirling à celle de Moncrieff, sans le soudain envahissement de productions de « saloon » et d'ouvrages très inférieurs issus des mélodrames primitifs, cet effacement aurait pu passer inaperçu. L'influence du public sur la direction de l'Adelphi et par conséquent sur Stirling (et Dickens lui-même y prenait part), peut se soutenir avec raison.

Deux circonstances ont provoqué ce flux d'adaptations. En premier lieu, le pillage des œuvres de Sir Walter Scott, dans les deuxième et troisième décades du siècle, avait mis ce genre à la mode. Scott s'était révélé comme une source de trésors beaucoup plus riche et beaucoup plus sûre que les autres écrivains utilisés à l'occasion. Dickens en promettait autant, puisque le seul criterium était la popularité, et peu importait que l'adaptation présentât des difficultés. En second lieu, la publication de ses romans en livraisons mensuelles offrait un double avantage. L'adaptateur, connaissant déjà les incidents qui avaient plu au public, pouvait ainsi sonder l'opinion avant de se mettre à l'œuvre. Une fois sa pièce écrite et représentée, il pouvait excuser ce qu'elle avait de fragmentaire en soutenant que ce qui était bon pour l'éditeur l'était aussi pour le théâtre. Nous trouvons même que les protestations contre la nature épisodique de *Pickwick* l'ont armé d'un nouvel argument, qui n'est d'ailleurs pas de bon aloi : il soutenait qu'il était bien obligé de refondre le roman et d'y inter-

caler des tableaux originaux. Il n'avait pas la prétention de voir durer son adaptation; les conditions du théâtre s'y opposaient. Son destin normal était d'écrire, d'adapter, ou de traduire plus de pièces en un an qu'un dramaturge moderne n'en écrit en sa vie entière, de gagner moins en toute son existence qu'il ne gagnerait de nos jours avec une seule pièce à succès.

A tous ses soucis financiers s'en ajoutait un autre : le prix dérisoire que les éditeurs offraient pour ses pièces. Les éditions à bon marché gênaient l'adaptateur avant le romancier. Elles devaient se vendre à très bon prix, et en conséquence le malheureux écrivain ne tirait presque rien de la vente de ses droits d'auteur. Toutefois, le Copyright Act de 1833 lui offrit un certain avantage. Ce décret interdisait pour au moins vingt-huit ans, et en tout cas durant la vie de l'auteur, la reproduction de sa pièce, du moment où elle avait été représentée². Avant cette date, faire imprimer une pièce équivalait à inviter quiconque le désirait à user du texte comme il l'entendait. En ce qui concerne les adaptateurs de Dickens, il est difficile de dire s'ils trouvaient bon qu'on les publiât, soit au point de vue financier, soit au point de vue de la protection légale acquise. Les conditions étant ce qu'elles étaient, on ne peut imaginer un directeur de théâtre disposé à payer une redevance en échange du droit de jouer une version. Il serait intéressant de savoir combien de gens, ne connaissant pas le roman,

(2) H. M. PAULL, *Literary Ethics*, p. 75.

achetèrent à sa place une de ces adaptations imprimées, à cause de son prix modique, ou parce qu'ils avaient vu jouer la pièce. Car elles coûtaient la moitié du prix d'une seule des livraisons mensuelles du roman. Elles étaient imprimées même en Allemagne, bien qu'en langue anglaise. C'est ainsi que le *Nickleby* de Stirling parut dans la collection « Modern English Comic Theatre » à Leipzig, vers 1841. Si l'on considère que cette pièce, comme d'autres adaptations imprimées, ne reposait que sur une partie du roman, elle offre par elle-même un certain intérêt.

Imprimées ou non, ces adaptations inachevées ont d'étranges résonances. Il paraît vraisemblable, par exemple, qu'elles n'étaient que des « bouche-trous » du répertoire. Cependant, lorsqu'elles avaient du succès, elles demeuraient au programme sans changement de fond, tandis que le roman continuait à paraître de mois en mois. Moncrieff ne révisa pas *Pickwick* entre juillet et octobre 1837, probablement parce que le public ne le réclamait pas. Souvent une pièce subit des changements dus à des longueurs, à la monotonie du style, à des conseils prodigués par la critique et le public. Pourquoi donc ne fallait-il pas remanier une adaptation quand elle commençait à retarder sur le roman ? Peut-être les spectateurs n'étaient-ils pas en général amateurs de romans. Il est clair, en tout cas, que le jeu des acteurs était plus important que la teneur de la pièce.

Les critiques de premier ordre n'étaient pas aussi

bien disposés que le public à accepter une bonne interprétation comme la raison d'être d'une adaptation. Il faut s'y attendre, mais des recherches dans la presse contemporaine fournissent de surprenantes divergences d'opinion. Un cas remarquable, que nous avons mentionné, est celui de *The Old Curiosity Shop*, par Stirling. Mais il est à regretter que la littérature périodique du théâtre soit si pauvre. Le respectable journal, ce « Comœdia » de l'Angleterre qui a pour titre *The Era*, ne paraît que depuis la fin de 1838, et au début de sa publication ses comptes rendus n'embrassent pas systématiquement toute la production; les théâtres patentés occupent la plus large place. De plus, peu de théâtres de second ordre font de la publicité dans ce journal avant 1843; certains n'y sont même pas mentionnés des années durant. Il n'y a pas non plus de presse locale pour aider l'enquêteur. Dans les années 1840-50 les journaux dominicaux, tels que *Lloyd's*, sont les plus indépendants, ceux auxquels on peut davantage se fier. Des revues étranges, éphémères, comme le *Penny Satirist*, donnent parfois des renseignements. On y trouve quelques critiques ou certains cancan, voire même des illustrations de drames de Dickens. Mais dans cette période de début les renseignements sont d'une insuffisance fâcheuse, comme le sait trop bien toute personne étudiant l'époque. Les uniques revues dont la disparition soit véritablement regrettable sont *Actors by Daylight* et *Actors by Gaslight*, seules à s'intéresser à tous les théâtres de second ordre. Leurs

pages sont remplies de biographies, correspondances, comptes rendus, propos de coulisses. L'important, ce sont les indications sur les productions passées et futures, mais nous nous y familiarisons même avec les derniers scandales privés et les querelles publiques des acteurs.

II. — LES ROMANS DE DICKENS EN TANT QUE SOURCE DRAMATIQUE

Dickens fut le plus grand romancier du dix-neuvième siècle, en raison de la portée universelle de ses œuvres, de leur pouvoir d'éveiller directement et promptement la sympathie du lecteur. Or, ce sont là des qualités propres au drame; la seconde est même indispensable à une pièce dont le thème peut être un problème humain qui, tout en intéressant davantage une certaine classe de la société qu'une autre, doit en tout cas s'imposer vivement au public, grâce à un dialogue convaincant et significatif. A première vue, les romans de Dickens paraissaient donc tout imprégnés de ce génie particulier nécessaire à la scène à l'époque où il écrivait. Les premiers adaptateurs, s'inquiétant peu de la question « métier », ont pu penser avec raison qu'ils étaient en possession d'un puissant agent apte à servir le théâtre pour sa plus grande gloire. La désillusion ne tarda guère à venir. Elle commença avec la lutte qu'il fallut engager pour

donner forme à cette matière, si peu malléable; elle fut complète lorsque la bizarre image enfin découpée attira des foules, qui s'en allaient souvent enchantées, à vrai dire, mais hélas ! n'ayant point ce rire de « mâle gaieté » que Dickens avait su provoquer chez bien des lecteurs. Chercher dans la pièce un succédané ou un rival au roman, c'était à peu près essayer d'observer les étoiles à travers ce jouet veillot, le kaléidoscope, au fond duquel des fragments de verre coloré se déplacent en formant différents dessins, pendant qu'on le fait tourner.

Il n'entre pas dans le cadre de cette étude de rechercher les difficultés auxquelles se heurtait l'adaptateur cherchant à tirer un drame d'un roman, ni de les discuter à fond. Il ne s'agit pas non plus, puisque nous nous arrêtons à la mort de Dickens, d'examiner la possibilité d'adaptation offerte par un sujet donné. Nous voulons plutôt examiner les qualités dramatiques de Dickens telles qu'elles ressortent de ses romans, et déterminer ensuite si elles n'étaient que des mirages qui égarèrent l'adaptateur.

Pour commencer, remarquons que Dickens écrivait toujours avec le souci de produire un effet. Qu'il s'agisse de choisir un titre (il a beaucoup réfléchi avant de préférer celui de *A Tale of Two Cities*) ou un dénouement, *The old Curiosity Shop*, de critiquer une institution (*Hard Times*), le romancier se demandait toujours comment son public réagirait. Il ressemblait à un acteur essayant d'évaluer la sensibilité du spectateur, sans cesse à l'affût de nouveaux moyens

pour rendre son art plus vivant, toujours prêt à déceler la moindre défaillance d'enthousiasme. Il dramatisait ses descriptions de manière à créer une atmosphère ou un état d'esprit — Maurois dirait un « climat ». Il amenait la rencontre de caractères opposés, tels que l'innocent Oliver et Fagin le dévoyé; il imaginait des oppositions dans le même caractère : Pecksniff, par exemple, ou Grimwig, avec son extérieur renfrogné et son cœur d'or; il faisait alterner des tableaux formant contraste (chez Fagin, puis chez Brownlow), et ainsi de suite. Otto Ludwig disait que chacun des chapitre d'un roman de Dickens le frappait comme une scène de drame, et que ses œuvres en général lui faisaient l'impression de pièces de théâtre accompagnées de musique¹.

Il y avait donc là des intrigues qui abondaient en personnages et situations dramatiques, qui contenaient des centaines de passages relevant directement de la scène, comme pour rappeler constamment que le monde de Dickens était un théâtre, et ses héros des acteurs. Dickens lui-même avait un tempérament de comédien. Il y avait Dickens l'ami du théâtre, le dandy, le prétendu directeur d'un théâtre national, le récitateur, le voyageur, l'acteur, le colporteur de sa séparation avec sa femme. Subjectif comme un poète lyrique, c'était un artiste qui savait établir un compromis avec le public auquel il avait résolu de toujours plaire. Cela lui gagna en échange un culte

(1) Nous devons beaucoup pour ce chapitre à J. B. VAN AMERONGEN, *The Actor in Dickens*. Voir par exemple p. 216.

véritables et une vénération qui, dans le domaine du théâtre, demeuraient si aveugles que nous ne pouvions guère trouver de témoignage contemporain de valeur, de critique qui permette d'apprécier avec justesse l'antipathie des partisans de Dickens vis à vis des adaptateurs. De quel secours peut nous être, par exemple, l'attitude du critique de *Figaro in London* (8 avril 1837) dont voici les paroles à propos de *Pickwick* : « C'est une profanation pour quiconque d'oser toucher à ce qui, de l'aveu de tous, ne peut être approché par personne » ². En présence de l'extension du genre, la critique s'attaque à des traits qui ne sont ni pires ni plus choquants que ceux du répertoire habituel des « minor theatres ». Autrement dit, la critique cache, sous le masque du respect dû au texte, son incompetence à suggérer une amélioration. Elle demeure tout aussi vague lorsque l'intérêt professionnel ou le plaisir goûté dicte quelque appréciation favorable.

Cette admiration presque fanatique pour le génie de Dickens s'est atténuée, mais elle a laissé des traces curieuses. Les adaptateurs modernes n'ont pas pu s'affranchir des traditions démodées de l'adaptation, ni élaborer une technique nouvelle. Pour porter à la scène un roman moderne, il est parfois nécessaire de le refondre entièrement (avec la permission de l'auteur, devenue indispensable), en tenant compte de la portée de l'intrigue et de la manière de traiter les personnages. Lorsqu'il s'agit de Dickens, aucun adapta-

(2) S. J. A. FITZGERALD, p. XVIII.

teur n'ose opérer d'énergiques changements. La critique est devenue apathique et résignée à l'égard de ces adaptations au lieu de leur manifester l'antipathie d'antan. « C'est une chose impossible », remarque James Agate dans le *Sunday Times*, à propos du *Pickwick* de Cosmo Hamilton (Haymarket, 15 décembre 1928). « De vieilles images s'interposent entre nous et la scène ». Charles Laughton, qui jouait le rôle principal, admet que « les scènes séparées du texte semblent contraintes et peu animées ». Sa préoccupation plus particulière était qu'il n'y avait pas du personnage « deux opinions qui coïncident »³. Ces paroles font surgir à nos yeux l'un des obstacles qui séparent le roman de la scène. *Pickwick*, comme la plupart des autres personnages, à un degré plus ou moins marqué, semble avoir une signification particulière pour tout homme. Il est tellement vivant, si bien tracé, que ses admirateurs sont convaincus que sa personnalité ne souffre aucune discussion, jusqu'à ce qu'ils comparent leurs conceptions personnelles : de grandes divergences d'opinion apparaissent alors. Le commentateur cité plus haut trouvait Laughton « non pas débonnaire, aimable ». Qui se risquerait pourtant à suggérer que telle est l'impression produite par *Pickwick* sur tout le monde ? Ces adjectifs conviendraient-ils pour dépeindre ses relations avec Mrs Bardell et Jingle ?

Nous pourrions rechercher la raison de cette particularité des personnages dickensiens en nous de-

(3) *John O'London's Weekly*.

mandant si ces portraits présentent simplement des éléments contradictoires. En jugeant selon les règles, on y relèverait assurément des contradictions, mais nous devons reconnaître en Pickwick, Mr Toots, Mantalini, Micawber, Mrs. Gummidge, Heep, pour n'en citer que quelques-uns, de somptueuses exagérations non seulement admettant des contradictions, mais les soulignant. Ces personnages sont doués de dispositions très nettes au bien, ou au mal, à l'honneur ou à l'émotion, et lorsque ces attributs cessent d'être d'une utilité absolue dans le portrait, Dickens fait appel à d'autres traits plus frappants. C'est ainsi que Pickwick est aimable et débonnaire tant que ces qualités conviennent à la crédulité joviale qui le plongera dans de risibles embarras. Toutefois, lorsque son créateur le conduit à la prison de Fleet, après l'inénarrable jugement, Pickwick devient courroucé et irritable. Le ferment actif est la crédulité de Pickwick, sa propension à s'en laisser imposer; l'exagération de cette caractéristique théatrale obscurcit ce qu'on pourrait appeler les traits plus normaux, et crée une habile transition entre la bienveillance et l'irritabilité. L'opinion du lecteur se trouve par conséquent influencée par les passages ou les incidents qui le frappent le plus, ou dont il se souvient le mieux. Mais dans une pièce le temps manque pour ménager pareille transition; l'acteur n'a pas non plus les moyens de faire admettre au spectateur une telle transformation dans le caractère. En d'autres termes, si habilement que soient agencés les tableaux, le dramaturge ne peut

suivre le développement spécial de la description des caractères comiques, et, quand on les voit, ils ne semblent pas tout à fait vraisemblables. Il est déjà assez délicat de les diriger dans le courant général de l'intrigue, et lorsqu'ils sont utilisés de la sorte leur rapport avec une société normale semble si léger, leurs bouffonneries si indépendantes de la loi des causes et des effets, bien que si humaines, qu'une adaptation quelconque ne saurait manquer de leur faire tort.

Le principal problème de l'adaptation se concentre alors dans les personnages comiques. Quand le « rédacteur » ne les a pas gardés dans l'intrigue, comme dans *Barnaby Rudge*, le public n'est pas satisfait, la pièce manque d'équilibre, non pas du point de vue dramatique, mais parce que Dickens sans humour est privé de quelque chose d'essentiel. Les protagonistes du mélodrame obéissent beaucoup mieux aux décrets du métier dramatique. Il s'ensuit qu'un adaptateur moderne ne peut espérer tirer d'un roman de Dickens une pièce répondant aux goûts du jour; toute version devra contenir plus ou moins de mélodrame, suivant le sujet et le doigté de celui qui le transpose. Les nouveaux venus devront, soit s'appuyer de plus en plus sur le dialogue même du roman — méthode de « la colle et des ciseaux », soit risquer un pastiche qui peut sonner faux. Si le public désirait « du Dickens », les ressources de la scène tournante, utilisée avec succès pour des effets analogues, pourraient les encourager.

Mais quelle est donc cette caractéristique particulière du dialogue de Dickens, qui le rend unique et

inimitable ? Comme on applique trop volontiers le terme « dramatique » à ses situations et à ses personnages, se servir de l'adjectif opposé provoquerait également des malentendus en faisant accepter comme base d'enquête l'opinion habituelle que son dialogue « n'est pas dramatique », à moins d'examiner comment il sert le dramaturge dont c'est le seul moyen d'expression. De toute évidence, les conversations qui dessinent avec une si admirable netteté les contours des personnages de Dickens sont, en général, hautement dramatiques en elles-mêmes. La première rencontre de *The Artful Dodger* avec Oliver, Jingle éveillant les soupçons de Rachel sur la fidélité de Tupman, David Copperfield enfant rencontrant le garçon de café, sont des situations fort théâtrales. Mais peut-on les insérer dans une intrigue qui doit progresser et n'être pas simplement une série de petites scènes ? La plupart du temps, on ne le peut pas. Le dialogue de Dickens, toujours en ce qui concerne la comédie, est plein de vie, et de pittoresque éminemment propre à dessiner la physionomie d'un personnage — qui est statique — mais non point le caractère — qui est dynamique. Ce dialogue est de peu de valeur pour le dramaturge qui pense en fonction de personnages en action, dont le dialogue doit montrer l'être, et, suivant une progression, mener l'action à une crise, le tout en même temps. De sorte qu'un adaptateur habile sera ennuyé de devoir abandonner « les meilleurs passages » de Dickens.

L'adaptateur se trouve fortement désavantagé par

rapport à l'écrivain de théâtre qui s'exprime dans son art original. Ce dernier n'a pas à se rappeler que son public vient au théâtre avec des idées préconçues sur les personnages. Il a dès le début ses propres créations; son unique souci concerne l'interprétation des acteurs. Mais l'adaptateur ne pourra jamais satisfaire la majorité du public. Certains prendront ombrage d'une omission, d'une addition, d'un changement; d'autres n'aimeront pas le cadre; d'autres encore blâmeront l'arrangement des scènes; la plupart trouveront que les personnages ne ressemblent pas à ce qu'ils imaginaient. Et plus le romancier aura approché son but d'interpréter la vie, plus leurs désaccords avec la version théâtrale seront violents. Un roman policier, où les gens se révèlent par des actes et non par leur conduite, réduit le travail d'un adaptateur à un exercice de métier; mais expliquer par un simple dialogue les relations complexes d'un groupe humain est une entreprise ingrate. Les premiers adaptateurs de Dickens écrivaient un semblant de pièce, presque un canevas, et laissaient au directeur ou à l'acteur le soin d'achever son ouvrage, de sorte que leurs textes n'avaient guère de valeur pour leurs successeurs. Nous avons pu voir cela dans le cas du *Oliver Twist* qui, en 1868, dut être largement révisé au cours de la première semaine.

On peut regretter que *Pickwick* ait été le premier roman porté à la scène, car ce n'était pas là un échantillon susceptible de fournir un essai probant. Condamné sans rémission, il fit naître une tradition de

désapprouver les adaptations, en dépit de quelques éloges ,qui faussent la perspective. Appuyée par Dickens lui-même, cette tradition, nous l'avons vu, est difficile à contester, mais elle est cependant fort discutable. Si *Oliver Twist* avait été le premier roman adapté, s'il n'avait pas été représenté avant l'achèvement de l'œuvre de Dickens, et si l'auteur n'avait pas protesté, il est peu probable que la matière de ses romans eût été considérée comme impropre à l'usage du dramaturge.

III. — LES PIÈCES CONSIDÉRÉES COMME LITTÉRATURE DRAMATIQUE

Il s'agit maintenant d'examiner les adaptations par rapport aux genres dominants : le mélodrame et la farce. On peut subdiviser le premier en diverses catégories : romantique, historique, surnaturelle, enfin, et c'est à quoi l'œuvre de Dickens se prête davantage, le mélodrame domestique. C'est le dernier venu, le « drame domestique » de tant d'affiches théâtrales ¹. Parfois les genres se confondent; ainsi, *A Tale of Two Cities*, dans la mesure où il appartient au mélodrame, est à la fois romantique et historique; *Barnaby Rudge* est historique et domestique, et le *Christmas Carol* est domestique et surnaturel. En général, cependant, les

(1) Comparez NICOLL, vol. 1, p. 100.

intrigues de Dickens se concentrent autour de gens ordinaires et sont basées sur des situations nouvelles appartenant au mélodrame purement domestique, le plus populaire en Angleterre. Bien entendu, la plupart des pièces de ce genre étaient d'origine anglaise, car les traductions de mélodrames domestiques français exigeaient un changement complet de décors et de personnages, tandis que les mélodrames romantiques pouvaient conserver un fond original ou vaguement étranger, comme dans *A Tale of Mystery*, de Holcroft (1802), adapté d'après *Coelina* de Pixérécourt. Le mélodrame dramatique était pour le public un simple moyen d'évasion, une diversion à l'existence âpre, terne et sordide que l'on menait dans une société industrielle en pleine évolution et qui, en Angleterre, avait fait naître des relations humaines mornes et dures. C'est le genre de palliatif que le cinéma exploite en grand de nos jours. Dans une moindre mesure, le thème domestique fut longtemps aussi un moyen d'évasion, mais il contenait le germe d'une technique plus réaliste et une active doctrine de critique sociale. Logiquement, c'était donc un genre moins stérile.

Le mélodrame l'emporta sur la farce; il constitue la principale ressource théâtrale de l'époque, ainsi que le prouve le premier essai d'adaptation de Dickens, alors que le mélodrame s'empara sans aucune justification de la moitié de l'intrigue. Rede était un pionnier, ouvrant une voie nouvelle; le chemin n'était pas encore déblayé. Partagé entre la

farce multiple — même dans le fragment de *Pickwick* déjà publié — et l'interlude macabre surajouté, il pensa naturellement que ce dernier était essentiel au succès et en fit un « compromis », qui eut le fâcheux résultat que l'on sait. Il aurait fort bien pu tirer une pièce de genre uniquement d'après *l'Etrange Client*, mais il n'aurait certes pas pu l'intituler *Pickwick*. Vint ensuite la plus mélodramatique de toutes les œuvres de Dickens, *Oliver Twist*, qui connut la plus forte popularité dans les lieux mêmes où le mélodrame était le plus nettement fixé — le « Surrey side ». *Nickleby* attira de plus grandes foules à l'Adelphi. Cette adaptation plaisait au public de ce théâtre parce que la part du mélodrame s'y trouvait moins exagérée, tout en étant moins bien soutenue. La fantaisie de Dickens, par exemple, était captivée par « les manières et la façon de parler remarquables de Fanny Squeers » et « la représentation dramatique de sa partie de cartes »², ou des choses de même ordre. Il fallait partout manier l'émotion avec prudence; les sympathies du public firent hésiter les adaptateurs devant de tristes dénouements et, pour en citer le plus célèbre, le sort de la pitoyable victime de *The Old Curiosity Shop* leur interdisait de transcrire littéralement cet ouvrage... *Barnaby Rudge*, drame historique, ne connut point la popularité, malgré les émeutes et « le grand finale du château en ruines » qui comprenaient une grande figuration. Une pièce d'époque qui ne remonte qu'à soixante-

(2) FORSTER, vol. 1, 217-19.

dix-ans n'appartient pas nettement au genre historique. Dans le cas de *Chuzzlewit* ce fut le crime de Jonas qui emporta tous les suffrages du public, et on fit du meurtrier le personnage central de toutes les versions.

Par la suite, les romans devinrent moins riches en intrigues mélodramatiques, mais le public n'était pas tout à fait prêt à accueillir des situations plus vraisemblables. Examinons les Contes de Noël, pleins d'un surnaturel qui n'épargne même pas les vertus familiales du *Grillon du Foyer*. Les adaptateurs ont-ils cru qu'il fallait un stimulant, un moyen de donner le frisson ou de flatter l'œil ? En tous cas il est un fait significatif : sans ces fioritures, les personnages du *Grillon* ont plus de valeur dans leur simplicité que les pires représentants du crime et de la passion, et les spectateurs commençaient lentement à s'en rendre compte. La jalousie manque de subtilité, mais elle s'exprime avec une violence toute verbale. Il faut admettre que le texte de Dickens et plus franchement ceux des adaptateurs trahissent le personnage de John, et que ce « compromis » avec le mélodrame est à regretter, mais en fin de compte l'orientation donnée à l'intrigue est plus significative.

Malheureusement, les adaptateurs continuent à épuiser les sujets à sensation entre 1850-60. Ils se donnent beaucoup de peine pour la scène de séduction dans *Copperfield*, croient obligatoire de terminer *Little Dorrit* avec une restitution de biens, et n'épargnent pas les souffrances de Jo, pitoyable enfant

abandonné de *Bleak House*. Quant à *A Tale of Two Cities*, ce n'est pas seulement un mélodrame, bien qu'elle conserve cette dénomination pour le théâtre, tout au moins dans la pièce de Fox Cooper, qui voulait à tout prix offrir un heureux dénouement à la clientèle de l'autre côté de l'eau. Et nous nous apercevons que cette clientèle avait des goûts fort démodés, comparés à ceux de l'auditoire nombreux qui applaudit la version de Taylor au Lyceum.

Si nous considérons à présent la farce chez Dickens, nous constatons de suite que les tentatives pour l'utiliser comme simple intermède comique ont été dangereuses. A moins que les épisodes bouffons ne soient adroitement placés, ils sortent du cadre, ou — joués par des vedettes, bien entendu — conduisent le public à en redemander. Si grossière que fût la manière de jouer, si mal utilisée que fût la situation, les scènes comiques étaient toujours du théâtre authentique, les personnages vivants et sympathiques, refusant de se laisser traiter cavalièrement. Contrairement aux banalités de la plupart des farces contemporaines, le dialogue était plus amusant, plus personnel. On ne peut dire qu'il appartînt davantage au théâtre, mais par l'illusion d'une action dans une scène donnée il détournait de l'intrigue l'attention du public. Lorsqu'il n'y avait pas d'intrigue réelle, comme dans *Pickwick*, il devenait plus difficile encore de faire agir les personnages avec un certain sens de progression dramatique. *Pickwick* dans la fourrière; les exploits de Winkle avec un fusil de chasse; la scène de

Jingle avec le cocher, chacun de ces épisodes se suffit à lui-même; le problème est de persuader le spectateur qu'il existe une raison pour les réunir. En outre, il est des personnages féminins de premier plan, tels Isabella et Emily Wardle, qui ne s'adaptent pas facilement à la farce. Ce genre ne s'accommode pas bien à la comédie sentimentale et ces jeunes filles ne se rattachaient guère à cette formule, qui mêlait un humour accentué à de sombres émotions d'ordre tout moral. Aussi les adaptateurs en firent-ils deux charmeuses dépourvues de bonne éducation, indépendantes, qui auraient fait rougir n'importe quelle jeune fille bien élevée de l'époque victorienne. Ce faisant, ils travaillèrent assidûment à la division autorisée des genres (même si le choc devait être rude pour les admirateurs du romancier), et ils donnèrent forme à une farce quelconque.

Quant aux romans sérieux, les figures comiques les plus remarquables, telles que Mantalini et Micawber, sont si superbement inutiles aux destins de Nickleby et de Copperfield, qu'elles ne peuvent remplir leur rôle comme le bouffon de mélodrame, le niais. Mais dans le roman comme sur la scène, lorsqu'on se sert de Micawber pour dénoncer Uriah Heep — de ce Micawber qui attendait toujours que quelque chose survînt — son intrusion est plus absurde que ses excentricités comiques dans le cercle familial. Parfois même, l'humour devient nettement insuffisant. *Barnaby Rudge* et *Hard Times* étaient des pièces trop rudes et trop sombres pour

être bien reçues. Pourquoi donc, demandera-t-on, les adaptateurs n'inventèrent-ils pas quelques scènes comiques, pour varier un peu le ton, s'il n'en existait pas ? C'est évidemment parce qu'ils n'osèrent imiter l'humour de Dickens, ou s'en sentirent incapables. Dans le cas d'*Oliver Twist*, public et acteurs découvrirent à la longue un personnage susceptible de rétablir l'équilibre : The Artful Dodger. Il devint un personnage comique de premier plan, avec l'approbation du public cockney, bien qu'on se plaignît à l'occasion que sa drôlerie nuisît à la vraisemblance de sa vie criminelle.

Nous avons noté que l'on contentait la sentimentalité du spectateur grâce à un certain nombre de caractères-types. Leur rôle était de susciter la pitié et la sympathie envers des malheurs immérités que la destinée ne semblait pas vouloir atténuer. Cette tendance de l'émotion dickensienne était plutôt nouvelle sur la scène. Mrs Keeley fut accueillie par des fous-rires lorsqu'elle fit pour la première fois son entrée dans le rôle de Smike³. Ayant précédemment incarné des personnages comiques, ce n'était là que l'accueil qu'on lui réservait habituellement. Mais le costume et le jeu de scène devaient différer des types traditionnels, dessinés de façon à être reconnus par le moins perspicace des spectateurs. Smike hésitait entre une longue scène sur son lit de mort et la restitution de sa fortune. On ne permettait pas à la petite Nell de mourir, et Bertha, la fille aveugle de

(3) W. GOODMAN, *The Keeleys*.

Caleb Plummer, demeurait debout, pâle, soumise, et à l'écart, dans le tableau final du *Grillon du Foyer*.

Comme les théâtres de second ordre devaient jusqu'en 1843 se conformer à certaines vagues restrictions, il nous faut excuser les ornements ajoutés aux premières versions scéniques de Dickens : chants, danses, défilés patriotiques. Après 1843, cependant, on n'abandonna pas ces accessoires ajoutés à la pièce comme une sorte de tribut en échange de la liberté. Cette primitive tyrannie des règlements se perpétuait en quelque sorte sur une base fixant le genre de pièces convenant aux théâtres secondaires plutôt que celles qui leur étaient interdites. Ainsi, le mélodrame était une importation française dans les théâtres secondaires, où la musique jouait un rôle important; la farce était un genre accessoire où l'on pouvait facilement introduire des chansons avec l'approbation d'un public naïf. Les théâtres patentés avaient leur répertoire de drames classiques, avec ce qu'ils pouvaient adopter de pièces modernes « légitimes »; les théâtres secondaires poursuivaient leur carrière dans leur propre domaine. C'est seulement lorsque les théâtres royaux, jaloux du succès des petits théâtres, essayaient de relever la monotonie de leurs affiches par un spectacle à grand déploiement (ce qu'ils avaient parfaitement le droit de faire) que ces derniers avaient une bonne excuse pour monter les pièces littéraires les plus populaires et tacitement interdites.

Mais après 1843 le mélodrame tenait toujours le

terrain, à part les légères tendances que nous avons déjà signalées. C'est ainsi que le *Chuzzlewit* de Webb (15 juillet 1844) ne compte pas une chanson avant le troisième acte, où l'habitude inflige les absurdes couplets de Jonas avant le meurtre de Tigg. Petit à petit, le goût de la chanson et de la musique populaires trouvèrent une autre issue au music-hall, qui dut alors conquérir une place respectable aux côtés du théâtre bourgeois. Le music-hall ressuscita fréquemment Dickens, en sketches brefs et caractéristiques dont la valeur avait été démontrée par les lectures qu'en avait données Dickens lui-même.

IV. — DICKENS ET LES ADAPTATEURS

S'il est vrai que Dickens écrivait comme on peut s'y attendre de la part d'un acteur, il est également vrai que son mode de critique dramatique répondait à celui d'un acteur ou d'un directeur de troupe. Il donnait quelques conseils à Macready et à Fechter sur le texte des pièces, mais le jeu des interprètes l'intéressait bien davantage. Sa prédilection pour les acteurs de la vieille école : Webster, Harley, Macready, Fechter, indique qu'il était satisfait du *statu quo*. Les éloges qu'il décerne à des pièces très inférieures et son antipathie marquée pour la tragédie classique montrent qu'il partageait les préférences de la classe moyenne pour les genres populaires, la

fausse sentimentalité et le pathétique. Ses remarques sur les spectacles auxquels il avait assisté portent presque toujours sur le jeu des acteurs et non sur la valeur de la pièce elle-même, à moins qu'un de ses amis n'en soit l'auteur. Tel est le cas de Bulwer Lytton, dont il essaya sans succès de rendre populaire la pièce, *Not So Bad as we Seem*, en la faisant représenter par son groupe d'acteurs. Somme toute, Dickens était peu qualifié pour être le suprême arbitre de l'adaptation de ses propres romans.

Malgré ses querelles avec les adaptateurs, le romancier semble n'avoir jamais formulé une seule suggestion utile pour l'amélioration technique des transpositions scéniques. Nous pouvons conjecturer son rôle aux répétitions uniquement d'après certains mémoires attestant que les acteurs appréciaient en lui un bon directeur. Suivant une rumeur, il aurait eu la grande part dans *The Battle of Life*, pièce qu'il trouva déplorable lorsqu'il assista à une répétition. Comme il revenait à ce moment de Paris, il est clair que sa collaboration n'a pu débiter qu'à son entrée au Lyceum Theatre. Convient-il, en ces conditions, de supposer qu'il ait pu beaucoup modifier la pièce ? En directeur bienveillant il s'efforça de tirer le meilleur parti possible d'un texte mort et ennuyeux, mais le résultat n'était pas flatteur pour son talent d'auteur dramatique, s'il modifia un peu l'adaptation, car elle restait fort médiocre. Et l'anxieuse agitation qu'il manifestait dans cette période intermédiaire à l'égard de l'évocation scénique de ses personnages,

intervenant en amateur doué, mais importun, ne fut apparemment pas au goût de tout le monde; il a même dû sembler un peu ridicule. Le commentaire qu'on va lire indique que, si Dickens trouvait bon de passer tant de temps au théâtre à surveiller les répétitions, il disposait d'une plus simple solution. « Tout en appréciant parfaitement le génie éclatant de l'auteur des *Pickwick Papers*, nous nous permettons de lui faire savoir que, s'il est jaloux de la gloire qu'un théâtre de second ordre peut conférer, il vaudrait mieux qu'il écrivît lui-même pour la scène » ¹.

Ce n'est pas dans l'intention d'amoindrir Dickens que nous rassemblons ici certains faits tendant à le montrer préoccupé de lui-même, affecté dans ses manières, tel un acteur populaire devant lequel s'inclinent ses collègues de moindre importance, mais qui n'est pas nécessairement à leurs yeux exempt d'imperfection. Dickens était un grand romancier, et un grand romancier entouré d'acteurs, d'auteurs, et de critiques médiocres. Mais dès qu'il se met à leur niveau, qu'il cesse d'être le grand romancier blessé, mais hautain, à cause de « ces adaptations de ses romans multipliées sans scrupule dans tous les théâtres » ², il se livre aux critiques d'un milieu différent. Bien que l'on trouve dans maint volume écrit à son sujet des allusions fortuites à propos de son travail dans le théâtre, elles sont très vagues. Nous savons que ses amis, les directeurs Macready et

(1) *Dramatic and Musical Review*, 24 janvier, 1846.

(2) FORSTER, II, 100.

Yates, n'usaient pas de lui en tant qu'adaptateur. Yates et Keeley semblent avoir sincèrement admiré son habileté à monter une pièce, et avoir eu une tendance naturelle à profiter, sans bourse délier, d'un metteur en scène adroit et doué d'originalité. Peut-être cédaient-ils en même temps à la tentation de flatter un homme, artiste par tempérament. On pouvait demander à Dickens n'importe quelle activité scénique, sauf d'écrire, et il ne refusait pas. Mais ce qu'il faisait par un sincère amour du théâtre, il ne l'eût pas fait pour des gains médiocres. Comment expliquer autrement qu'il n'ait pas rédigé une seule adaptation alors qu'il était en contact plus étroit avec le théâtre que la plupart des dramaturges modernes ? Craignait-il d'échouer, en présence de si piètres rivaux ?

On admet trop facilement que les adaptations scéniques d'après Dickens n'aient rien ajouté à sa popularité — opinion répandue par ceux qui se refusaient à admettre ce qu'ils ne voulaient pas croire. Comment expliquer alors que 170.000 personnes se précipitèrent en deux mois pour applaudir la même adaptation d'un seul roman (*Oliver Twist* au Surrey) ? Les « minor theatres », atteignaient, en cette époque où les livres étaient chers, de plus larges portions de la société que les romans. Et même si l'on ne peut calculer le nombre de ceux qui, ayant vu la pièce, s'empressaient d'acheter le roman, l'influence des adaptations pour la diffusion de la gloire de Dickens est certainement considérable. Incontestable-

ment, il était trop fin pour ne pas le comprendre lui-même. L'artiste en lui s'indignait naturellement du mauvais traitement infligé à ses œuvres; l'écrivain avait le désir légitime d'accroître sa réputation; et l'homme d'affaires se préoccupait de toucher au théâtre sa part de bénéfices grandissants. Egalemeut tourmenté par les plagiats et les imitations dont ses romans étaient l'objet, il travaillait durement à sauvegarder ses intérêts. Au bout d'un certain temps, il parvint à se protéger dans une certaine mesure contre les spoliations auxquelles il était en butte. L'époque exacte et le montant de ses gains sont difficiles à fixer, car les transactions conclues avec les théâtres ne se prêtent pas aux enquêtes comme celles qu'il fit avec ses éditeurs. Mais les « arrangements » peuvent avoir commencé, comme nous l'avons indiqué, avec *Barnaby Rudge*, pour devenir définitifs avec *The Battle Of Life*, dont il vendit les droits aux Keely — ou tout au moins le privilège de représenter la première version. On se souvient aussi qu'il fit des esquisses d'adaptations de *The Message from the Sea* et de *Great Expectations* et qu'il obtint, conformément aux nouveaux décrets sur le « copyright », une interdiction contre le Britannia, pour avoir monté sans son autorisation la première de ces pièces. Le résultat en fut que les adaptateurs ne s'occupèrent point de *Great Expectations*. Ironie du sort, Dickens, qui, nous pouvons le dire, souhaitait voir Toole en faire une version, fut frustré de ce désir par sa propre attitude.

Toutefois, à cette époque, Dickens avait trouvé un moyen véritablement unique de tirer profit de ses talents d'acteur en donnant des lectures publiques qui étaient pour ainsi dire des drames à un seul personnage (1858-70). Cela satisfaisait son éternel désir de jouer la comédie; en outre ces récitations privaient les théâtres de fortes sommes d'argent et, en même temps, diminuait la popularité des pièces tirées de ses romans, si toutefois c'était là le but visé par lui. Il avait abandonné ses activités d'acteur en 1857, un an avant le début de ses épuisantes séances de lectures publiques en Angleterre et aux Etats-Unis.

Ces lectures venaient à une époque où d'autres conditions affaiblissaient la réputation théâtrale de ses romans; le ralentissement de la faculté inventive, la renaissance de la comédie chez les Bancroft, la technique du « quatrième mur supprimé », etc. Les querelles de Dickens avec les adaptateurs étaient devenues moins violentes; c'est ainsi que l'algarade avec Hazlewood, par exemple, passa presque inaperçue. On était loin des premières explosions. On ne peut approuver l'attitude de ce grand potentat de la littérature envers les premiers compilateurs dramatiques qui au fond n'étaient que les représentants du malaise dont souffrait le théâtre, mercenaires à la solde de ceux dont Dickens cultivait l'amitié, ouvriers alimentant les goûts qu'il partageait. Le ton de la lettre que voici, écrite en 1837 et critiquant Moncrieff, ne peut s'excuser qu'en invoquant la jeunesse

de Dickens et le succès qui lui avait fait perdre tout sens des proportions et son respect pour la vérité en matière de controverses. « Je me rappelle ce membre de la société des auteurs dramatiques, intentant un jour une action contre Chapman, qui louait le City Theatre, au cours de laquelle il fut prouvé qu'il avait entrepris d'écrire, suivant un accord spécial, sept mélodrames pour cinq livres et que, pour lui permettre d'y parvenir, on avait loué un local dans un cabaret voisin. La défense invoqua l'ivresse de l'inculpé qui n'avait pas rempli les termes de son contrat. Eh bien, si Pickwick a été un moyen de mettre quelques shillings dans les poches rongées de vermine d'une si pitoyable créature, et que cela l'ait préservée du « workhouse » ou de la prison, qu'il vide son petit pot d'ordures, et grand bien lui fasse ! »³. Que Dickens ait eu des motifs de se plaindre ne justifie pas un pareil langage (et soit dit en passant, il avait à peine dix-sept ans quand le procès fut engagé en 1829). Cela ne fait pas non plus honneur à son jugement. Citons, par contraste, un fragment de sa lettre au *Times* expliquant son attitude dans l'affaire Hazlewood : « Comme, à mon grand regret, j'ai causé des inconvénients à un homme pour lequel j'éprouve du respect, et que je serais absolument désolé d'agir ainsi une autre fois, peut-être voudrez-vous insérer cette lettre » (12 janvier 1861). Vingt-quatre ans auparavant, on eût réservé à un auteur du Britannia un châtiment expéditif.

(3) FORSTER, 1, 171.

V. — LES INFLUENCES DES ADAPTATIONS SUR LE DRAME

Dickens a beaucoup emprunté au drame, et lui a beaucoup rendu. Vu l'état médiocre du théâtre à l'époque de sa carrière littéraire, il s'ensuit que tout ce qu'il en tirait n'était pas forcément profitable. Ainsi, l'influence de la scène fut propice à son style comique, préjudiciable à ses tirades pathétiques. De même, on ne doit pas admettre, comme les historiens du théâtre ont tendance à l'établir, que l'influence de Dickens sur le drame était entièrement mauvaise, que nulle exception d'importance n'est admissible.

Il en a été assez dit dans la première partie de cette étude pour savoir qu'il ne s'agit pas ici d'une simple restitution, mais plutôt d'une série de transactions. Dickens était trop homme de théâtre pour ne pas tirer profit de ses expériences théâtrales. Tout provint peut-être de ses liens étroits avec le théâtre Adelphi, qui conduisirent un critique hardi, mais qui se trompait fâcheusement, à insinuer qu'il devait avoir eu Mrs Keeley « en tête » lorsqu'il créait le personnage de Bailey, dans *Chuzzlewit*. Cependant, il n'y a pas de fumée sans feu. A ce sujet, on pos-

sède un témoignage surprenant de Dickens. Il avouait lui-même, comme nous l'avons déjà constaté, qu'en écrivant *Great Expectations* il songeait à des rôles pour Toole et Webster, qu'il les avait vraiment « en tête ». Entre ces deux époques, quels traits subtils n'aurait-il pas pu ajouter à ses portraits, en évoquant le souvenir des acteurs qu'il admirait ? Sans exagérer la portée de cette influence, nous pouvons être sûrs que ce témoignage, présenté à la lumière de son extraordinaire considération pour l'art de l'acteur et de sa croyance en la puissance bienfaisante du théâtre, est très significatif.

Les courants d'influence entre son roman et la scène s'exercent en sens divers. Etant donné le rôle du théâtre dans l'épanouissement du génie de Dickens et son « acquittement » à travers les adaptations, il ne faut pas négliger l'influence des interprètes sur le romancier. Aussi faut-il tenir compte de l'influence des romans sur l'ensemble du drame anglais par l'intermédiaire de divers éléments suggestifs : situations, personnages, parcelles d'intrigue, décors. Il n'est pas facile de retracer ces emprunts d'importance secondaire. A moins qu'ils ne soient avoués par l'imitateur, comme dans le cas de *The Waits* (Chanteurs de Noël) tiré d'*Oliver Twist*, ou qu'une référence donne un indice, rien ne survit pour rendre justice au capital dramatique puisé par les écrivains chez Dickens. L'anecdote suivante démontre que ce genre d'emprunt n'avait rien d'imprécis. Un an avant sa mort Dickens vit au Gaiety

Theatre une pièce intitulée *Uncle Dick's Darling*. Il félicita Toole de son excellente création d'un rôle de camelot, mais lui demanda s'il avait jamais entendu parler d'un autre camelot, du nom de Doctor Marigold, sur lequel il semblait que l'acteur eût modelé son personnage¹. De plus, Dickens accusa l'auteur, H. J. Byron, d'avoir utilisé l'intrigue même de *Doctor Marigold's Prescriptions*, et le dramaturge lui répliqua froidement : « Pourquoi pas ? ». On ne trouve pas trace de sa réponse lorsque Dickens porta contre lui une autre accusation, en disant que « ce Harry Irving que vous m'avez demandé de venir voir s'est grandement inspiré de mon Mr Dombey pour personnifier votre M. Chevenix »². C'est bien dommage, car Dickens semblait plus contrarié par l'imitation de ses personnages que par le pillage de ses intrigues. La réalité est qu'une pièce prétendue originale empruntait son intrigue et un personnage à une nouvelle, et un second personnage à un roman. Il y eut encore *Two Roses* qui, visiblement, devait beaucoup à *Little Dorrit*. Il dut y en avoir des centaines d'autres, qui dérobaient leur secret lorsque le rideau tombait sur elles pour la dernière fois.

Les romans s'offraient donc à tout acteur désireux de trouver un rôle à effet et à tout dramaturge en quête de nouvelles intrigues, souvent moins ouvertement à ce dernier, qui recherchait quelque chose d'inédit. L'acteur, ayant l'occasion d'explorer le riche

(1) S. J. A. FITZGERALD, p. 287.

(2) H. C. NEWTON, *Cues and Curtain Calls*.

domaine des théâtres, avait recours à un procédé rudimentaire, soit qu'il imitât ce qui avait du succès, soit, s'il était plus consciencieux, qu'il recherchât un type analogue à celui qu'il devait interpréter. Irving trouva que l'aristocratique Mr Dombey était un bon modèle pour son rôle de riche prétendant, et d'autres, sans aucun doute, suivirent la même méthode. Dans *Doctor Marigold's Prescriptions*, il se trouva que Byron et Irving s'étaient tous deux inspirés de Dickens, mais non de la même œuvre. Dans la classification générale d'influences que nous avons établie plus haut, les emprunts déguisés des écrivains ne nous préoccupent pas : ce qui nous intéresse n'est que l'*adaptation*, dans la mesure où elle a contribué à accélérer ou à retarder le développement du théâtre. C'est avec regret qu'il nous faut laisser à autrui la question plus étendue de l'influence totale de Dickens sur le théâtre, et, étant donné sa célébrité, le problème encore plus important de l'action du théâtre sur ses œuvres.

D'après cette gradation, on pourrait penser que les adaptations ne furent guère plus qu'un développement parasite sur le corps même de la production dramatique, une maladie de moins en moins active à mesure que la santé revenait à ce corps. Mais nous avons déjà indiqué que l'art du comédien au moins était largement redevable aux nombreuses créations originales de Dickens, et il est temps à présent d'étudier cet aspect plus profondément. Or, Dickens était d'une indulgence excessive auprès des versions qu'il

appréciait à cause d'une bonne interprétation et d'une mise en scène satisfaisante, alors que leur facture n'échappait pas à la banalité. Cela contribuait à diminuer le rôle de l'écrivain dramatique, une influence purement personnelle mais néanmoins considérable et également regrettable. D'autre part, l'inspiration que fournissaient aux acteurs les personnages de Dickens était bien féconde. Telle était l'ornière dans laquelle les acteurs étaient tombés que leur déclamation et leur affectation, leurs types catalogués et leur émotion toute faite ne pouvaient en rien traduire les intentions de Dickens. Comment faire entrer Uriah Heep dans la rubrique : « Hypocrisie », telle qu'elle existait dans le *Manuel de l'Acteur* ; où l'on donne à entendre que l'hypocrite « a généralement un sourire lorsque la personne à duper est présente ; lorsqu'il est seul, dans les soliloques, toute sa contenance doit indiquer le traître ». Comment représenter le capitaine Cuttle, au moment où il reçoit les fausses nouvelles de la mort de Walter (voir à « Pitié ») : « jeu rapide et violent, s'exprime en frappant la tête et le front, en arrachant les cheveux, en retenant son souffle, comme si l'on étouffait ; puis on crie, on sanglote, on frappe du pied, on lève de temps en temps les yeux au ciel, et on marche de long en large »³. Les acteurs durent comprendre qu'on leur demandait bien davantage que d'observer à la lettre ce dogme de la mimique, et furent incités par la complexité des personnages

(3) FRENCH, *Art of Acting*.

de Dickens à envisager leur art sous un aspect plus large. Dickens donna de la puissance à ce qui était mélodramatique; à ce qui était comique, il conseilla de la subtilité et de la variété. L'une des caractéristiques déplorables des adaptations négligemment faites est qu'elles ne se préoccupent pas de l'individualité des personnages, mais dans le cas de Dickens cette critique s'arrête à l'adaptateur, car l'acteur ne peut esquiver toute responsabilité.

L'examen détaillé de l'histoire scénique des drames d'après Dickens révèle qu'ils ont favorisé de mauvaises habitudes chez les dramaturges, parce qu'ils étaient à la fois populaires et éphémères, qu'ils avaient parfois du succès tout en risquant perpétuellement un échec. Si cet échec avait été complet, le genre tout entier de l'adaptation aurait rétrogradé. En fait, la concurrence inévitable encourageait un exercice de métier sans cesse répété et de peu de portée, à la déconvenue de la dramaturgie authentique. L'adaptation tournait donc dans un cercle vicieux. Plus certaines versions avaient de succès, plus elles se multipliaient par imitation; plus elles se multipliaient, moins elles avaient de chance de survivre. Le meilleur exemple est celui des Contes de Noël, parvenus à leur apogée avec les *Grillon du Foyer*, qui se succédèrent si vite que le théâtre en fut rassasié à tout jamais. Les journaux confirment cette conclusion; ainsi *The Era* en 1849 : « Aucune pièce [de Dickens] ne semble avoir été assez bonne en elle-même pour entrer au répertoire ». En outre,

les annonces de 1849-50 comprennent beaucoup plus de reprises des adaptations de Sir Walter Scott, bien qu'il eût provoqué dès 1810 le pillage systématique des romans.

Une autre cause intervint pour compenser, et au delà, cette influence déprimante — l'impulsion donnée au drame domestique aux dépens du genre domestique ou surnaturel. Sans être digne de louange à cette époque et en lui-même, il indiquait la voie à un théâtre plus réaliste. Il fit montre de réalisme d'abord dans les décors et les costumes, puis, acquérant peu à peu de la souplesse, cette représentation de la vie familiale, humble ou bourgeoise, se renouvela sous des traits plus modernes. Dans cette petite renaissance les Contes de Noël ont encore une fois une importance primordiale. Suivons l'ordre chronologique de ces contes. Nous voyons que le motif surnaturel décroît; fantôme, farfadets, fées — lesquelles, dans le *Grillon*, rivalisaient avec les attractions des théâtres consacrés à la pantomime anglaise. Bien que la construction en fût chancelante et les personnages artificiels, ce qui détruisait l'inexprimable charme du conte, le *Grillon* fut applaudi par un public qui apprécia l'intrigue sans prétention, exposant un malentendu conjugal situé sur le plan de la vie quotidienne. La manière dont Dickens traite les relations entre homme et femme est presque toujours conventionnelle et nettement victorienne, mais il fit vibrer là des cordes sensibles d'une manière jamais égalée au cours de son involontaire carrière dramatique.

Il est significatif de trouver parmi les adaptateurs deux auteurs dramatiques dont les meilleures œuvres dépassent de loin toutes celles qui se sont manifestées vers le milieu du siècle dernier : Tom Taylor et T. W. Robertson. La biographie de Taylor est encore à écrire, et il est difficile de déterminer quelles ont été ses relations avec Dickens, ou même de retrouver le *Pickwick* qu'il est supposé avoir écrit, ainsi que *The Waits*, avant 1850. Mais, laissant de côté ces deux œuvres et son *Dombey and Son*, nous pouvons rapprocher deux faits intéressants qui précèdent de peu sa meilleure pièce, *The Ticket of Leave Man* (1863). En janvier 1860, Dickens l'aida dans sa version du Lyceum de *The Tale of Two Cities*; au mois de décembre de la même année, *Great Expectations* commença à paraître. Or, quelle que soit l'influence personnelle de Dickens dans le premier cas, il est vraisemblable que l'étude par Taylor d'un forçat cherchant à se réhabiliter doive quelque chose au personnage de Magwitch. Mieux encore, *The Ticket of Leave Man* est la cristallisation d'un drame domestique ainsi que du vague esprit humanitaire de Dickens. Robertson, nous l'avons vu, fut inspiré de bonne heure par le romancier. Il s'exerça sur *The Battle of Life* à l'âge de dix-sept ans, sur *The Haunted Man* deux ans plus tard, et il joua à Londres dans une adaptation qui est peut-être sa propre version de *Hard Times* (1855). *Caste*, son chef-d'œuvre, qui prend pour sujet le problème d'un mariage entre êtres appartenant à des classes sociales fort disparates, doit plus à Thacke-

ray qu'à Dickens, dont l'étude sympathique du caractère de Stephen Blackpool et de son amie Rachel forme cependant un complément aux sarcasmes de Thackeray sur les prétentions de la société aristocratique. Elle donne peut-être à *Caste* cet équilibre d'où jaillit un conflit dramatique, qui avait jusque là manqué au théâtre du dix-neuvième siècle. C'était un progrès décisif à la fois en construction et en choix de sujet. Des intrigues de Dickens surgissait toute une gamme de personnages de chaque classe, qui inspiraient et enrichissaient le drame moderne. Enfin, commençait-on à présenter sur la scène, dans une même action, des personnages qui, jusque là, avaient été relégués dans des compartiments dramatiques distincts.

La leçon se dégageant de la longue lutte de Dickens contre les adaptateurs et de son refus ou de son impuissance à fournir ses propres versions ne fut pas perdue pour les romanciers à venir. Dickens leur procura l'instrument qui permettait de contrôler en quelque mesure le destin théâtral de leurs œuvres; ils apprirent aussi, en bien des cas, à faire leurs propres adaptations. Avant que les romanciers ne fussent, par d'alléchants droits d'auteur, tentés d'écrire des pièces de théâtre, bien avant que Galsworthy, né cependant à une époque plus exigeante, ne parvint à réussir dans les deux genres, Charles Reade, entre autres, fit ses propres adaptations. La plus remarquable d'entre elles fut *It's Never Too Late to Mend* (1865), où la brutalité de la scène du

forçat causa un scandale le soir de la première⁴ (Reade entra en collaboration avec Tom Taylor vers 1850). Ainsi, l'attitude de Dickens tendait à obliger les romanciers à apprendre la technique du théâtre, réduisant de la sorte la distance qui séparait les deux genres littéraires.

Dans les temples du drame, le même rapprochement se fait également sentir. Des publics de toute espèce aimaient Dickens, tolérant même cette sensiblerie que les critiques estimaient au-dessus de leur compréhension. Les drames de Dickens pouvaient n'être pas du bon théâtre, mais c'était du théâtre plus élevé que ce qu'on avait l'habitude de voir, et l'expérience profitait à l'ensemble des spectateurs. Cela permet de comprendre l'irritation des grands critiques, qui se plaisaient à décrier un drame du seul fait qu'il était joué sur un théâtre de second ordre, où, proclamait-ils, le public était incapable de donner son attention à une pièce de valeur. Un chroniqueur de *The Dramatic Magazine* (1829) déclara que c'était la raison de tant « d'absurdité, d'obscénité, et de déclamation ». Mais depuis lors, une autre théorie est née : elle veut que les occupants de la galerie soient les juges les meilleurs et les plus attentifs d'une pièce. Lire les grands discours dont les adaptations sont pleines, c'est accorder aux spectateurs des places à bas prix plus de patience qu'on ne serait en droit d'en espérer de leur part. En tout cas, la tendance consiste à rechercher les appréciations venues de toutes les

(4) SHERSON, p. 367.

classes sociales qu'offre la scène moderne lorsqu'elle est la plus digne de louanges. Ne serait-ce que pour cette raison, il nous faudrait être reconnaissants envers Dickens pour son influence, si incomplète et si indirecte qu'elle ait été.

FIN

BIBLIOGRAPHIE

ADAPTATIONS

(L. C. — Manuscrit du Lord Chambellan dans le British Museum).

Les Pickwick Papers.

- Peregrinations of Pickwick; or, Boz-i-ana.* W. LEMAN REDE. Vaudeville en 3 actes. L. C. (*The Pickwickians*). « Reçu le 31-3 » (1837). Adelphi, 3-4-37; Surrey, 8-5-37. Liverpool, 7-6-37. *Duncombe*, vol. 26; *Strange; Dicks*, 1065.
- Pickwick Club; or, The Age We Live In.* E. STIRLING. Vaudeville en 3 actes. City of London, 27-3-37; Sadler's Wells, 7-8-37. *Duncombe*, vol. 33.
- Sam Weller; or, The Pickwickians.* W. T. MONCRIEFF. Comédie burlesque en 3 actes. Strand, 10-7-37 et 16-4-38 (remaniée), 18-9-43 (reprise). Liverpool, 28 (?) - 8-37. Sheffield, 31-10-37. Leeds, 5-11-38 et 15-6-43, etc. *Dicks* 541, *Lacy*, vol. 1 (nouvelle série).
- The Pickwickians; or, The Peregrinations of Sam Weller.* T. H. LACY. Drame musical en 3 actes. Dublin, 13-11-37. Hull, 16-2-38. *French* 315.
- Pickwickian Adventures; or, The Sayings and Doings of the Pickwick Club.* Charles SELBY. Farce en 2 actes. Queen's, 11-9-37.
- Pickwick; or, The Sayings and Doings of Sam Weller.* F. C. NANTZ (?). Drame comique en 3 actes. L. C. 8-5-38 pour Norwich.
- Scraps From Pickwick.* Extravagance mélodramatique, en 2 parties. W. H. MURRAY (?). Edimbourg, 27-11-37.
- Pickwick Papers.* « Personnages à cheval ». M. MOSELY. Batty's Olympic Arena, 15-2-42. Astley's, 7-11-53.
- Sam Weller's Tour; or, The Pickwickians in France.* W. T. MONCRIEFF. Burlesque dramatique en 3 actes. L. C. Strand, 25-6-38.
- Boz's Pickwick.* T. P. TAYLOR, avant 1850 (?).

Bardell vs. Pickwick. « Conforme à la représentation des théâtres de Londres » (?). *Dicks* 636.

Sketches by Boz.

Mr. Horatio Sparkins; or, A Sketch From Boz. E. STIRLING. Olympic, 5-3-40.

Poodles; or, Clandestine Matches. Anon. (Voir Forster).

Oliver Twist.

Le titre est celui du roman, à moins d'autre indication. Le sous-titre était, avec peu d'exceptions, « A Parish Boy's Progress ».

G. A. A'BECKETT. Vaudeville en 2 actes. L. C., St. James, 27-3-38.

C. Z. BARNETT. Drame domestique en 3 actes. Pavilion, 21-5-38. *Duncombe*, vol. 29; *French* 494.

George ALMAR. Vaudeville tragi-comique en 3 actes. Surrey, 19-11-38, 26-10-40. City of London, 28-7-45, etc. *Acting National Drama*, vol. 6; *Lacy; Penny Pictorial Play* 2; *Modern English Comic Theatre*, vol. 1; *Dicks* 293; *French* 228.

Thomas GREENWOOD (?). Drame en 3 actes. Sadler's Wells, 2-12-38.

Anonyme. City of London, 3-12-38.

J. S. COYNE. Vaudeville en 3 actes. L. C. Adelphi, 25-2-39.

W. H. MURRAY (?). Edimbourg, 23-3-40.

Anonyme. Victoria, 19-9-42, 12-3-45.

—— Queen's, 31-10-42; 23-11-46.

F. WILTON. Britannia, 27-5-44. « une reprise ».

T. P. TAYLOR. *The Waits : A Christmas Story*, Standard, 8-1-49. (voir texte).

John DOUGLAS (?). Drame. Bower, 8-2-55 (reprise).

Anonyme. Royal Alfred, Marylebone, 6-3. c. 1855.

John MORDAUNT. Marylebone, 9-6-56. Alexander, Camden Town, 10-4-69.

John OXENFORD. Queen's, 11-4-68.

Anonyme. Grecian, 5-6-68 (nouvelle version ?).

J. B. JOHNSTONE. Surrey, 18-5-68.

Nicholas Nickleby.

Le sous-titre est *Doings at Do-the-Boys Hall* dans les anciennes adaptations.

Edward STIRLING. Farce en 2 actes. Adelphi, 19-11-38; Surrey, 15-2-39. Edimbourg, 28-6-39 et 30-4-40. Adelphi, octobre 1839; Surrey, 29-5-48. Strand, 15-11-55. Astley's, 25-5-63, etc. *Chapman and Hall*, (1859); *Acting National Drama*, vol. 5; *Modern English Comic Theatre*, vol. 2.

Anonyme. City of London, 19-11-38, 4-3-39 (remaniée).

— Marylebone, 10-12-38.

— Hull, 20-12-38.

G. White. (*Poor Smike*). Victoria. 20-3-39.

W. T. MONCRIEFF. (*Nicholas Nickleby and Poor Smike; or, The Victim of the Yorkshire School*). Vaudeville en 3 actes. Strand, 20-5-39.

E. STIRLING. (*The Fortunes of Smike; or, A Sequel to Nicholas Nickleby*) Adelphi, 2-3-40. *Acting National Drama*, vol. 9. *Modern English Comic Theatre*, vol. 1; *Sherwood* (1840).

G. DIBDIN PITT (?). City of London, novembre. 1840.

Anonyme. Victoria, 17-10-42.

G. WHITE. Queen's, 21-11-42.

The Infant Phenomenon; or, A Rehearsal Rehearsed. En 1 acte. H. Horncastle. *Dicks* 572.

The Savage and the Maiden; or, Crummles and His Daughter. H. HORNCASTLE. Grecian, 5-6-44. (New York, 15-1-40).

The Crummleses; or, The Rehearsal Rehearsed. H. HORNCASTLE. Musique de G. LODER. Strand, 14-3-48.

G. DIBDIN PITT. (*The Yorkshire School; or, Life in Little*) L. C. Britannia, 9-2-47. (? Dickens).

Anonyme. Victoria, mars 1857.

W. H. C. Nation (?) Astley's, 1864.

The Old Curiosity Shop.

Master Humphrey's Clock. F. FOX COOPER. Drame domestique en 2 actes. Victoria, 26-5-40; Queen's, 27-7-40. *Dicks* 724; *Duncombe*, vol. 41. *Cumberland*.

Mr. Weller's Watch; or, The Time o' Day. J. P. TAYLOR et Nelson LEE. Farce en 2 actes. L. C. Strand 10-8-40; Queen's, 16-11-40.

The Tables Turned; or, Master Humphrey and His Clock.
Anonyme. *Oxberry*, (1843).

Old Curiosity shop; or, One Hour From Humphrey's Clock.
E. STIRLING. Vaudeville en 2 actes. L. C. Adelphi, 9-11-40. *Lacy*, vol. 77; *Duncombe*, vol. 48; French 1147.

Old Curiosity Shop; or, Nell and Her Grandfather. G. D. PITT.
City of London, 23-11-40.

Old Curiosity Shop. Anon. Drury Lane, 4-10-53.

Barnaby Rudge.

Le sous-titre, s'il y en a un, est *The Murder at the Warren*, à moins d'autre indication.

Chas. SELBY et Chas. MELVILLE. Drame domestique en 3 actes.
L. C. English Opera House (Lyceum), 28-6-41. *French; Dicks* 393.

E. STIRLING (... *The Riots of London in 1780*). Vaudeville en 2 actes. L. C. Strand, 9-8-41.

Anonyme (*Barnaby Rudge*). Olympic, vers 23-8-41.

W. T. MONCRIEFF. L. C. Adelphi, 20-12-41.

Thomas HIGGIE. Victoria, décembre 1841 (?). *Lacy; New British Theatre* 345.

G. ALMAR. Surrey, 1841 (?).

W. P. DAVIDGE. janvier 1842.

Chas. DILLON. Olympic et Marylebone, 30-12-44. *Oxberry*.

WATTS PHILLIPS et H. VINING. 4 actes. Princess's 12-11-66.

Yankee Notes for English Circulation. E. STIRLING. Farce en 1 acte. L. C. Adelphi, 26-12-42. *Duncombe*, vol. 46.

Martin Chuzzlewit.

E. STIRLING. (...*His Friends, Relations, and Enemies*). L. C.. Lyceum, 8-7-44 et 15-3-47. Marylebone, 4-9-47. *Duncombe*, vol. 50. *Oxberry*, vol. 3, *Lacy*.

Chas. WEBB. L. C. Strand, 15-7-44; Victoria, 15-7-44; Surrey, 17-12-44 (1 représentation). *Barth*.

T. HIGGIE et T. H. LACY. Drame domestique en 2 actes. L. C. Queen's, 29-7-44. *Lacy*, vol. 1 (nouvelle série). *French* 330.

Anonyme. « Un nouveau drame ». Garrick, 5-8-44 (?).

— « Un drame original ». Pavilion, 12-8-44.

Mrs Harris. E. STIRLING. Farce en 1 acte. L. C. Lyceum, 22-10-46. *Duncombe*, vol. 57.

Mrs Sarah Gamp's Tea and Turn Out. Benjamin WEBSTER. 1 acte. L. C. Adelphi, 26-10-46. *Acting National Drama*, vol. 13.

Dealings with the Firm of Gamp and Harris. F. FOX COOPER. Farce en 1 acte. L. C. Queen's 16-11-46.

Mrs Gamp's Party. Anonyme. 1 acte. *Heywood*, Manchester. Horace WIGAN. 4 actes. *Olympic*, 2-3-68.

LES CONTES DE NOEL

Les sous-titres des pièces sont entre parenthèses.

1. *The Christmas Carol.*

C. Z. BARNETT. 2 actes. (...*The Miser's Warning*). L. C. Surrey, 5-2-44. *Duncombe*, vol. 48; *Lacy*, vol. 94; *Dicks* 722; *French* 410.

C. WEBB. (*Old Scrooge*; (Or) *The Miser's Dream*, (Or) *The Past, Present, and Future*). L. C. Sadler's Wells, 5-2-44, *Britannia*, 12-2-44.

E. STIRLING. En 3 strophes. L. C. Adelphi, 5-2-44, 26-12-59. *Barth*.

C. WEBB. (...*A Dream of The Past, Present, and Future*). L. C. Strand, 12-2-44, 26-12-44 (voir *Old Scrooge*).

C. WEBB (?). (...*The Miser's Dream of the Past, Present, and Future*). *Victoria*, 12-2-44.

Anonyme. (*Old Scrooge*). Queen's et City of London, 12-2-44 (même version ?).

2. *The Chimes.*

Mark LEMON et G. A. A'BECKETT. (...*A Goblin Story of Some Bells that Rang an Old Year Out and a New Year In*). L. C. Adelphi, 18-12-44. *Dicks* 819; *Acting National Drama*, vol. 11.

E. STIRLING. (...*A Goblin's Story*). L. C. Lyceum, 26-12-44. *Barth*.

Anonyme. L. C. Queen's, 6-1-45.

- E. EDWARDS. (...A Goblin Story of Old Church Bells). L. C. Apollo, 13 (?). 1-45.
Samuel ATKYNS. L. C. Albert, 14-1-45.

3. *The Cricket on the Hearth.*

- Le sous-titre habituel est *A Fairy Tale of Home*.
Albert SMITH. 3 actes. L. C. Lyceum, 20-12-45. *Dicks* 394; *French* 342; *Johnson*; *Baker*, Boston; *De Witt*, New York.
E. STIRLING. 2 actes. L. C. Adelphi, 31-12-45. *Acting National Drama*, vol. 12.
Thomas ARCHER. L. C. Princess's, 1-1-46. Victoria, 5-1-46. Dublin 28-4-46.
W. T. TOWNSEND. L. C. City of London, 5-1-46 (Plus tard au Surrey ?). *Duncombe*, vol. 25; *Lacy*, vol. 44; *French* 649.
C. Z. BARNETT. (...*The Carrier and His Wife*). 2 actes. L. C. Albert, 5-1-46.
W. J. LUCAS. 3 actes. L. C. Marylebone, 5-1-46.
Anonyme. Pavilion, 5-1-46.
—— Garrick, 5-1-46.
—— Queen's, 5-1-46.
—— Effingham, 5-1-46.
—— (STIRLING ?). Standard, 5-1-46.
Ben. WEBSTER. L. C. Haymarket, 6-1-46.
Anonyme. Pantomime. Bower, 8-1-46.
—— Grecian, 13-1-46.
The Cricket on Our Own Hearth. Burlesque en 3 actes. E. L. BLANCHARD. L. C. Olympic, 15-1-46.
B. F. RAYNER. L. C. Apollo, 16-1-46 environ.
J. HALFORD. Strand, 19-3-55.
Dot. 3 actes. Dion Bourcicault. Adelphi, 14-4-62 (Winter Garden, New York, 14-9-59).
H. HAZLEWOOD. Alexandra, Islington, 17-2-68.

4. *The Battle of Liife.*

- Albert SMITH. 3 actes. L. C. Lyceum, 21-12-46. *Acting National Drama*; *Dicks* 1001.
HARRIS (?). Queen's, Dublin, 26-12-46.
Anonyme. Manchester, 31-12-46.

- T. E. LYON. L. C. City of London, 4-1-47.
Thomas ARCHER. Grecian, 4-1-47.
Samuel ATKYNS. (...*A Love Tale*). L. C. Albert, 4-1-47.
C. A. SOMERSET. 2 actes. L. C. 9-1-47, pour le Bower.
G. D. PITT. (...*The Heart of a Sister*). L. C. Britannia, 11-1-47.
E. STIRLING. L. C. Surrey, 18-1-47. *Duncombe*, vol. 57.
T. W. ROBERTSON. Boston, Lincolnshire, 1847.
Rev. J. B. MARRIAGE (?). 1 acte. L. C. Norwich, 23(?) -1-47.

5. *The Haunted Man; (or, The Ghost's Bargain).*

- Mark LEMON. 3 actes. L. C. Lyceum, 20-12-48.
E. STIRLING. (...*The Compact With the Ghost*). L. C. Olympic,
après le 2 janvier 1849.
Anonyme. L. C. Albert, 30-12-48 ou après.
—— Queen's. Après le 15-1-49.
—— Adelphi, 20-6-63.
T. W. ROBERTSON, Boston, 1849.

6. *The Seven Poor Travellers.*

- J. B. JOHNSTONE. (...*Fire-Side Stories of a Christmas Eve*).
8 scènes. Surrey, 29-1-55.
Anonyme. 3 actes, 9 tableaux. Victoria, 5-2-55.
—— Marylebone, 26-2-55.
—— Nottingham, 16-12-56.
C. DUVAL. Blackburn, 11-1-69.

7. *The Holly-Tree Inn.*

- J. B. JOHNSTONE. 1 scène. Strand, 7-1-56.
Anonyme. Britannia, 17-1-56.
—— (...*The Snowed-Up Traveller*). Victoria, 21-1-56.
—— Marylebone, 21-1-56.
—— Standard, 21-1-56.
Ben WEBSTER. (*Boots at the Holly Tree Inn; or, The Infant
Elopement to Gretna Green*). 1 acte. Adelphi, 4-2-56.
Dicks 1063.
Anonyme. Grecian, 27-2-56.

8. *A Message from the Sea.*

- Charles DICKENS et Wilkie COLLINS. 3 actes. *Holsworth*, 1861.
C. H. HAZLEWOOD. *Britannia*, 14-1-64.
J. BROUGHAM. 1861 (?). *Dicks*, 459.
Anonyme. Prince of Wales', Birmingham, 30-8-69.

Dombey and Son.

- T. P. TAYLOR. L. C. Strand, 9-8-47. Penny Pictorial Play 4
(avec le sous-titre *Good Mrs. Brown; or, The Child Stealer*).
J. BROUGHAM. Burton's Theatre, New York, 24-7-48, et 23-1-51.
Plus tard à Londres (?). *French; Dicks* 375.
J. BROUGHAM. (*Captain Cuttle*). Drame comique. 1 acte. Bur-
ton's, New York, 7-9-48. *Dicks* 572.
D. SIDNEY. Marylebone, 4-6-49.

David Copperfield.

- Born With a Caul; or, The Personal Adventures of David Copperfield.* G. ALMAR. 3 actes. L. C. Strand, 21-10-50.
Standard et Queen's, 18-11-50.
David Copperfield the Younger of Blunderstone Rookery.
Henry RIVERS (?). L. C. Surrey, 13-11-50.
David Copperfield. J. BROUGHAM. Brougham's Lyceum,
New York, 6-1-51. *Dicks* 374. *French* 133.
The Deal Boatman. F. C. BURNAND. Drury Lane, 21-9-63.
Lacy 888.
Little Em'ly. Andrew Halliday. 4 actes. Olympic, 9-10-69
Niblo's Gardens New York, 20-12-69 (et de nombreuses
reprises dans les deux pays). *De Witt*, New York.

Bleak House.

- Outcast Joe; or, The Street Arab.* W. R. WALDRON. Brad-
ford, 28-3-70 (DICKENS ?).

Hard Times.

- F. FOX COOPER. « Drame domestique en 3 actes ». Strand,
14-8-54. *Pounceby's New Acting Drama*, 1. *Dicks* 785.

T. W. ROBERTSON (?). Marylebone, 1855 (?).

W. H. T. NATION. (*Under the Earth; or, Sons of Toil*). Astley's, 22-4-67.

Little Dorrit.

Anonyme. Strand, 10-11-56. *Penny Pictorial Play* 28.

J. ALBERY (*Two Roses* — voir texte). Vaudeville, 4-6-70.

A Tale of Two Cities.

TOM TAYLOR. Prologue et 2 actes. Lyceum, 30-1-60. Edimbourg, 15-8-60. Victoria, 5-6-65. *Lacy*, vol. 45, *French* 661.

FOX COOPER. (...*The Incarcerated Victim of the Bastille*). Victoria, 7-7-60. *Dicks* 780. *Davidson* (auteur donné comme H. J. RIVERS).

Great Expectations.

Charles DICKENS. *Holsworth*.

Adah Isaacs MENKEN. (Américain; peut-être joué en Angleterre, 1864-6).

Andrew HALLIDAY. (*The Great City* — voir texte). Drury Lane, 22-4-67. *Grecian*, 3-8-68.

Our Mutual Friend.

The Dustman's Golden Mound; or, The Will of John Harman in an Old Dutch Bottle. Anonyme. Marylebone, 11-8-65.

The Golden Dustman. H. B. FARNIE. Sadler's Wells, 16-6-66; Astley's 27-10-66.

The Dustman's Treasure; or, Wegg and the Boffins. C. H. HAZLEWOOD. Britannia, 16-7-66.

The Golden Dustman. Anonyme. Leeds, 1867.

Found Drowned; or, Our Mutual Friend. G. F. ROWE. Olympia, New York, 4-6-66. Opera Comique, 26-12-70.

Edwin Drood (voir texte).

LES EDITIONS DES PIECES

- ACTING NATIONAL DRAMA (Webster's Acting Drama), 1837-59.
Volumes 5, 6, 9, 11-13.
- BARTH'S UNIVERSAL STAGE, 1845. — (Pattie's Penny plays, 1838-9; Pattie's Plays, 1839-45). *Martin Chuzzlewit*, *Christmas Carol*, *Chimes*. Continué par LACY.
- CUMBERLAND'S BRITISH THEATRE, 1826-61. — *Master Humphrey's Clock*. Continué par Davidson.
- DAVIDSON, 1861. — *Tale of Two Cities*. Continué par LACY.
- DICKS STANDARD PLAYS, 1875-. — Numéros 293, 374-5, 393-4, 459, 541, 572, 636, 722, 724, 780, 785, 819, 1001, 1063, 1065. Il y en a probablement eu 1413 numéros environ.
- DUNCOMBE'S BRITISH THEATRE, 1828-52. — Volumes 25-6, 29, 33, 41, 46, 48, 50, 57, et *Old Curiosity Shop*. Continué par LACY.
- FRENCH'S ACTING EDITION. — Londres et New York. Numéros 124, 133, 228, 315, 330, 342, 410, 494, 649, 661, 1147, et *Barnaby Rudge*, *Seven Poor Travellers*.
- LACY'S ACTING EDITION, 1848-73. — Volumes 1 (nouvelle édition), 44-5, 77, 94, et numéros 494, 828, et *Martin Chuzzlewit*. Continué jusqu'à nos jours par French.
- LONDON ACTING DRAMA, 1837-8. — (Strange). *Pickwick*.
- MODERN ENGLISH COMIC THEATRE, (?) 1841-. — Hilsenberg, Leipsic. Volumes 1-2.
- NEW BRITISH THEATRE, (?) 1860. — *Barnaby Rudge*, et numéro 345.
- OXBERRY'S WEEKLY BUDGET OF PLAYS, 1843-4. — Numéros 5, 58, et *Barnaby Rudge* (?).
- PENNY PICTORIAL PLAY, 1850 (?). — (G. Purkess). Numéros 2, 4, 28.
- Autres éditions de BAKER (Boston), CHAPMAN et HALL, DE WITT (New York), HEYWOOD (Manchester), HOLSWORTH, JOHNSON, POUNCEBY'S New Acting Drama, et SHERWOOD.

THE WORKS OF DICKENS

- FITZ-GERALD (S.-J.-A.). — Dickens and the Drama. 1910.
- FORTER (John). — Life of Charles Dickens. 1911.
- PEMBERTON (T.-E.). — Dickens and the Stage. 1888.
- VAN AMERONGEN (J.-B.). — The Actor in Dickens. 1926.

NICOLL, ALLARDYCE. — *Nineteenth Century Drama*, 1800-1850. Cambridge, 1930.

Catalogue of a Dickens' Library (The Sawyer Collection). 1936.

Dickens' House (Doughty Street, London). Illustrated Guide. 1926.

Dramatic Authors' Society Catalogue. 1866.

List of References to Dickens in the Brooklyn Public Library, New York.

Tercentenary List of English Newspapers. 1920.

ADAMS (Davenport). — *Dictionary of the Drama (A-G)*, 1904.

ALLEN (P.). — *Stage Life of Mrs. Stirling*. 1922.

ARMSTRONG (C.-F.). — *Century of Great Actors*. 1912.

BAKER (H.-B.). — *London Stage*. 1889.

BAKER (W.-T.). — *Manchester Stage*. 1893.

BAYNHAM (W.). — *Glasgow Stage*. 1892.

BERTRAM (J.-G.). — *Behind the Scenes*. 1858.

BOOTH (J.). — *The Old Vic., 1816-1916*. 1917.

BRERETON (Austin). — *Irving*. 1883.

BROADBENT (R.-J.). — *Annals of the Liverpool Stage*. 1908.
— *Stage Whispers*.

BURLEY (T.-L.-G.). — *Playhouses and Plays in East Anglia*. 1928.

BURNAND (P.-C.). — *Records and Reminiscences*.

Cambridge History of English Literature, Vol. 13. *Nineteenth Century Drama*.

CLARENCE (R.). — *Stage Encyclopaedia*. 1909.

CLENDENNING (C.). — *Handbook to Pickwick Papers*. 1936.

COLEMAN (J.). — *Players and Playwrights*. 1888.

CONWAY (M.). — *Memories and Experiences*. 1904,

COOK (Dutton). — *Book of the Play*. 1881.

— *Hours with the Players*. 1881.

— *Nights at the Play*. 1883.

COYNE (J. S.). — *Catalogue of Dramatic Pieces, the Property of Members of the Dramatic Authors' Society*. 1865.

DARTON (H.). — *Vincent Crummles*. 1926.

DELATTRE (F.). — *Dickens et la France*. Paris, 1927.

DIBDIN (J. C.). — *Annals of the Edinburgh Stage*. 1888.

DIBELIUS (W.). — *Charles Dickens*. 1916.

- DICKENS (Charles). — Letters, 1833-70. (Ed. Mamie Dickens et G. Hogarth). 1909.
- DICKENS (Sir H.). — Memories of My Father.
- DICKENS (Charles, Junior). — Prefaces to the MacMillan Edition of Dickens.
- Dictionary of National Biography.
- DOLBY (George). — Charles Dickens as I Knew Him. 1912.
- Dramatic Register (Ed. Lacy). 1851-3.
- « Dramaticus ». — The Stage As It Is. 1847.
- ECKEL (J. C.). — First Editions of the Writings of Dickens. 1932.
- ELWIN (M.). — Charles Reade. 1931.
- FIELD (Kate). — Charles Fechter. Boston, 1882.
- FITZBALL (E.). — Thirty-Five Years of an Actor's Life. 1859.
- FITZGERALD (Percy). — Henry Irving. 1893.
- History of Pickwick. 1891.
- History of the English Stage. 1882.
- Life of Charles Dickens as Revealed in His Writings. 1905.
- Memories of Charles Dickens. 1913.
- Pickwickian Dictionary. 1903.
- Principles of Comedy and Dramatic Effect.
- FOWELL (F.) et PALMER (F.). — Censorship in England. 1913.
- FRENCH (Ed.). — Art of Acting.
- G. (G. M.). — The Stage Censor; An Historical Sketch. 1908.
- GINISTY (P.). — Le Mélodrame. Paris, 1910.
- GOODMAN (W.). — The Keeleys. 1895.
- HAMILTON (Cicely). — The Old Vic. 1926.
- HANLEY (P.). — Jubilee of Playgoing. 1887.
- Random Recollections of the Stage. 1883.
- HATTON (T.). — Bibliography of the Periodical Works of Charles Dickens. 1933.
- HOLLINGSHEAD (John). — Bardell versus Pickwick. 1907.
- Gaiety Chronicles. 1890.
- My Lifetime. 1895.
- Under Bow Bells. 1860.
- JEFFERSON (James). — Autobiography. 1905.
- KENT (Violet). — Players' Library and Catalogue of the Theatre. 1934.
- KITTON (F. J.). — Dickensiana. 1886.
- The Minor Writings of Dickens. 1900.
- LAWSON (R.). — Story of the Scots Stage. 1917.

- LEHMANN (R. C.). — *Memories of Half a Century*. 1908.
- LOWE (R. W.). — *Bibliographical Account of English Literature*. 1888.
- MARSHALL. — *National Dramatic Biography*. 1847.
- MARZIALS (F. T.). — *Charles Dickens*. 1887.
- MAUDE (C.). — *The Haymarket Theatre*. 1903.
- MORLEY (Henry). — *Journal of a London Playgoer*. 1866.
- MÖSES. — *Actor Families*.
- NEWTON (H. C.). — *Cues and Curtain Calls*. 1923.
- *Crime and the Drama*. 1927.
- *The Old Vic*. 1923.
- ODELL (C.). — *Annals of the New York Stage*. 1927-.
- OXBERRY. — *Dramatic Chronicles*. 1850.
- PALMER (J.). — *The Censor and the Theatres*. 1912.
- PAULL (H. M.). — *Literary Ethics*. 1928.
- PASCOE (C. E.). — *Dramatic Notes*. 1879-84.
- PEMBERTON (T. E.). — *Life and Writings of T. W. Robertson*. 1893.
- PORTER (C. H.). — *History of the Theatres of Brighton, 1774-1886*.
- PENNELL. — *Dramatists of the Day*.
- PHILLIP (A.). — *A Dickens Dictionary*. 1909.
- PIERCE (G. A.). — *A Dickens Dictionary*. 1878.
- PLANCHÉ (R.). — *Recollections and Reflections*. 1872.
- Q. — *Dramatists of the Present Day*. 1871.
- RAPPOPORT (A. S.). — *English Drama*. 1900.
- Report from the Select Committee on Theatrical Licences. 1866. 1909.
- SAWYER (N. W.). — *Comedy of Manners from Sheridan to Maugham*. Philadelphia, 1931.
- SCOTT (Clement). — *The Drama of Yesterday and Today*. 1899.
- SCOTT (C.) et HOWARD (C.). — *Life of Blanchard*. 1891.
- SEARLE (T.). — *Bibliography of Sir W. S. Gilbert*. 1931.
- SHEPHERD (R. H.). — *Bibliography of Dickens*. 1880.
- *Plays and Poems of Dickens*. 1885.
- *Speeches of Dickens*.
- SHEPPARD (T.). — *Evolution of the Drama in Hull*. 1917.
- SHERSON (Erroll). — *London's Lost Theatres of the Nineteenth Century*. 1925.
- STIRLING (Edward). — *Old Drury Lane*. 1881.
- STRAUS (Ralph). — *Dickens : A Portrait in Pencil*.
- TAYLOR (Theodore). — *Life of Dickens*. 1870.

- TOMLINS (F. G.). — Brief View of the English Drama. 1840.
TOOLE (J. L.). — Reminiscences. 1889.
WALKER-MACSPADDEN. — Synopses of Dickens Novels.
WALLACK (J.). — Memories of Fifty Years. New York, 1889.
WALSH (T.). — Career of Dion Boucicault. 1915.
WATSON (E. B.). — Sheridan to Robertson. Cambridge, Mass., 1926.
WILLIAMS (Montague). — Leaves of a Life. 1890.
—— Later Leaves. 1891.
WILLIAMS (Michael). — Some London Theatres. 1883.
WISGAST (W.) (Ed.). — The Players. 1860-1.
WINTER (W.). — Life of Brougham. Boston.
WOOLLCOTT (Alexander). — Mr. Dickens Goes to the Play. New York, 1922.
WYNDHAM (H. S.). — Annals of Covent Garden. 1906.
YATES (Edmund). — Recollections and Experiences. 1895.

Revues.

- Actors by Daylight.* Le 3 mars, 1838 — le 16 mars, 1839.
Actors by Gaslight. Le 21 avril, 1838 — le 29 décembre, 1839.
The Call Boy. 1838.
Cleave's Gazette of Variety. 1844-.
The Critic. 1843-.
Dramatic and Musical Review. 1842-7.
Dramatic Mirror. 1847-8.
Dramatic Notes.
Dramatic Spectator. Edinburgh. 1837.
The Era. 1838-.
The Examiner. 1843.
Literary Gazette. 1836-9.
Literary Review and Stage Manager. 1849-50.
London Amusement Guide. 1836.
Penny Satirist. 1838.
Tallis's Dramatic Magazine. 1850.
Theatrical Journal. 1839-70.
Theatrical Observer. 1836-70.
Theatrical Times. 1847-9.

Journaux.

- Hull News.* 1837-47.
Lloyd's Weekly News. 1846-.

News and Sunday Herald. 1837-.

News of The World. 1843-.

Norwich Mercury. 1837-.

Sunday Evening Globe. 1836-7.

Sunday Times. 1836-.

Weekly Chronicle. 1836-40.

Articles de Revues et de Journaux.

American Magazine. Février, 1901. R. BAKER. *Dramatisations of Dickens' Novels.*

Answers. Le 23 septembre, 1905. *Oliver Twist.*

Bookman (New York). Septembre, 1901. P. WILSTACH. *Dramatisations of Dickens.*

Daily News. Le 17 juillet, 1923. « *Doubling* » *different Dickens' parts.*

Dickensian. 1905-.

Fraser's Magazine. Mars, 1842. W. M. THACKERAY. *Dickens in France.*

Household Words. Le 22 juillet 1905. *Little Nell.*

The Library. Août-Septembre, 1935. Vol. 16, 1-2. R. CROMPTON RHODES. *Early Nineteenth Century Drama.*

Literary Gazette. Le 31 mars, 1838. *Oliver Twist* (G. A. A'BECKETT).

Longman's Magazine. Mai, 1883. *Charles Dickens as a Dramatic Critic.*

Manchester Guardian. Le 6 mai, 1910. *Dickens on the Manchester Stage.*

Notes and Queries. 1876. vi, 160. Le 3 septembre, 1910.

Pall Mall Gazette. Le 30 juin, 1905. *Dickens on the Stage.*

The Times. Le 12 janvier, 1861. (*DICKENS and A Message from the Sea.*)

T. P. 'S Weekly. Le 3 octobre, 1913. *Catastrophe of Dickens on the Stage.*

Westminster Gazette. Le 21 avril, 1909. *Christmas Carol on the Stage.*

TABLE DES MATIERES

AVANT-PROPOS	7
--------------------	---

INTRODUCTION	11
--------------------	----

Première pièce de Dickens (1836) et première adaptation de *Pickwick* (1837). Conditions générales du théâtre de l'époque. — Théâtres patentés. — Genres permis aux théâtres de second ordre. — Le mélodrame. — Le dramaturge à l'arrière-plan. — Dickens renonce à écrire pour la scène, mais il continue à l'aimer.

PREMIERE PARTIE

La chronologie des adaptations.

CHAPITRE I. — <i>Dickens révélé au théâtre : Les Pickwick Papers</i>	23
--	----

Les adaptations paraissent, comme dans le cas de la plupart des romans, avant la fin de la publication. — Grossissement des personnages. Analyse des premières versions. Mélodrame et farce. Adaptateurs attitrés : Stirling et Moncrieff. — Un manifeste. — Analyse de la pièce de Moncrieff. — Une révision. — Autres versions. — Critiques de journaux. — Une imitation du roman adapté. — Un futur adaptateur de talent. — Pièces en un acte. — Dickens approuve un monologue.

CHAPITRE II. — « <i>On en redemande</i> » : <i>Oliver Twist</i>	41
---	----

Un thème à succès. — Assassinat de Nancy sur scène. — Le public. — Première adaptation comparée au roman. — Nouvel échec. — Dickens veut adapter lui-même. — Salles pleines. — Dickens spectateur. — Définition de l'adaptation moyenne

- Le prude Oliver. — Les rôles et les interprètes.
 — Interdiction (1857-68). — Reprises et plagats.

CHAPITRE III. — *Une controverse orageuse; Nicholas Nickleby* 57

Dickens approuve les acteurs et blâme les adaptateurs. — Succès de Stirling. — Concurrence. — Dickens attaque l'adaptateur dans *Nickleby*, et Moncrieff répond. — Controverse. — Stirling recommence. — Déclin après 1850. — La scène et Crummles.

CHAPITRE IV. — *Une période plus calme: The Old Curiosity Shop et Barnaby Rudge* 69

Master Humphrey's Clock une source de pièces. — *The Old Curiosity Shop* est amorcé. — Curieuse histoire de la mort de Little Nell. — Les adaptateurs préfèrent une conclusion heureuse. — La seule version intégrale (1853).

Barnaby Rudge manque de comique. — Emploi du mélodrame. — Technique de Moncrieff et de Stirling. — Lacunes de documentation. — Un titre parodique. — Une version américaine.

CHAPITRE V. — *Riches domaines inexplorés: Martin Chuzzlewit* 84

Les *American Notes* sur scène. — *Chuzzlewit* adapté, sans les épisodes américains. — Rapports entre le roman et l'acteur. — Dickens dirige des répétitions. — Textes discutés. — Les sketches

CHAPITRE VI. — *A Marée haute: Les Contes de Noël.* 94

Sept versions du *Christmas Carol*. — La mise en scène. — *The Chimes* confié à des amis de Dickens. — La concurrence s'augmente. — Pièces ennuyeuses, mais fidèles à l'original. — Les « saloons ». — *The Cricket on the Hearth*, triomphe sans précédent. — Seize versions en un mois. — Divergences de critique. — Tableaux symbolistes. — Une parodie. — La *Dot* de Bourcicault. — Dickens vend ses droits sur *The Battle of Life*. — Répétitions au Lyceum. — Versions similaires d'une

intrigue invraisemblable. — Mélodrame en banlieue. — T. W. Robertson. — La vogue diminue. — Adaptations des autres contes.

CHAPITRE VII. — *Le déclin de la mode : de Dombey and Son à Little Dorrit* 116

Retour au roman : *Dombey and Son*. — Adaptations bizarres sur un fond peu attachant. — Influence de l'Amérique. — Commentaire sur des versions perdues. — *David Copperfield*. — Intérêt autobiographique. — Tentatives pauvres. — *Bleak House*, aucun adaptateur. — *Hard Times* ne convient pas à la scène. — Une pièce absurde. — Rôle de Robertson. — *Little Dorrit* : intrigue statique ; conclusions et emprunts.

CHAPITRE VIII. — *Les dernières années : de The Tale of Two Cities à Edwin Drood* 129

Mérites scéniques du genre historique. — Collaboration de Dickens et Tom Taylor. — Le Victoria fait concurrence. — Mystère d'auteur. — *Great Expectations*. — Dickens s'apprête à choisir un interprète. — « Espérance déçues ». — Un plagiat. — W. S. Gilbert, adaptateur. — L'Amérique et Adah Menken. — *Our Mutual Friend* : manque de popularité. — *Edwin Drood* : spéculations et réalisations posthumes.

DEUXIEME PARTIE

Etude critique des adaptations.

CHAPITRE I. — *Les adaptations dans leur cadre* 143

Obscurité des adaptateurs et médiocrité des versions. — Rapports avec le théâtre. — Le public. — Cause de l'affluence des adaptations. — La question d'argent. — Autour des versions imprimées. — Les critiques et l'interprétation.

CHAPITRE II. — *Les romans en tant que source dramatique* 150

Qualités générales des romans : universalité et appel à la sympathie des lecteurs. — Dickens s'in-

quiète des goûts du public. — Atmosphère. — Contrastes dans les caractères et dans les tableaux. — Sa personnalité. — Culte à son égard et la critique. — *Pickwick*, un personnage complexe : problèmes d'interprétation et d'adaptation. — Dialogue dickensien. — L'art d'adapter. — Influence de *Pickwick* sur les adaptations suivantes.

CHAPITRE III. — *Les pièces considérées comme littérature dramatique* 159

Différentes sortes de mélodrame. — Sa prédominance dans les adaptations. — Succès progressif du drame domestique. — Technique de la farce. — Difficultés scéniques. — Le public et la sensiblerie. — Répertoire des « minor theatres » avant et après le décret de 1843.

CHAPITRE IV. — *Dickens et les adaptateurs* 167

Dickens, critique dramatique. — Attitude envers les adaptations. — Opinion du monde théâtral. — Activités scéniques. — Popularité des adaptations. — Leur valeur de réclame. — Lutte pour protéger ses pièces. — Les adaptateurs. — Un rappel de procès.

CHAPITRE V. — *Les Influences des Adaptations sur le drame* 174

Emprunts de Dickens au théâtre. — Influence réciproque, question complexe pour les adaptations. — Plagiats. — Les personnages et l'acteur. — La dramaturgie. — Le réalisme. — Taylor et Robertson. — Le drame social. — Les romanciers commencent à adapter leurs œuvres. — Conclusion.

BIBLIOGRAPHIE 185

Vu le 27 mars 1939,
*Le Doyen de la Faculté des Lettres
de l'Université de Paris.*

J. VENDRYÈS.

Vu et permis d'imprimer :

*Le Recteur
de l'Académie de Paris,*
G. ROUSSY.

